sistemamusica

Torino 2001/2002/5

Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20c - legge 662/96
D.C. – D.C.I. Torino
Anno IV n. 1/2002 – gennaio 2002
Stagione 2001-2002 n. 5
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe perçue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

gli appuntamenti di gennaio

Prêtre, ottoni e archi per l'**Orchestra Rai**

Al **Regio** la **Norma** di Campanella e Fassini

Zubin Mehta sul podio del **Lingotto**

www.sistemamusica.it

sistemamusica

Direttore responsabile
Nicola Campogrande

Redazione
Cecilia Fonsatti
(caporedattore)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti
Gianni Nuti

Sede
Unione Musicale onlus
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 / 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: redazione@
unionemusicale.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@
comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l. Torino

Impaginazione
Giuseppe Marongiu

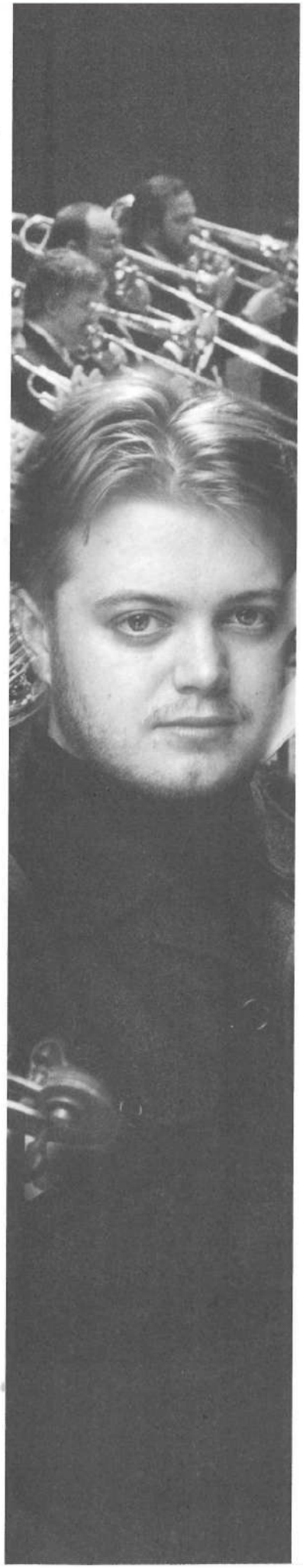
Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente:
Fiorenzo Alfieri
via San Francesco
da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno IV n. 1
gennaio 2002

Copertina:
in primo piano
Gruppo di ottoni dell'OSN
della Rai, Mikko Franck
e Roberto Ranfaldi,
in alto da sinistra
Zubin Mehta,
Barbara Hendricks,
Marco Paolini,
Bruno Campanella



editoriale

Scrivere per allegria

Dopo aver riletto la musica barocca e quella del classicismo, oggi la nuova filologia si concentra sul repertorio romantico, e in quella direzione bisogna avere orecchie attente. Bisogna stare in guardia anche rivolgendosi al teatro musicale, perché in questi anni si sperimentano incessantemente nuove soluzioni, spesso confrontandosi con spazi alternativi e *budget* ridotti, e sta emergendo una generazione di autori e registi da seguire con attenzione. Non si può dare per assodata nemmeno una definitiva contaminazione tra i generi, perché è vero che sono cadute alcune delle barriere che separavano la musica classica dal resto del mondo, ma ne stanno nascendo altre, magari necessarie, utili per non disperdere le diverse specificità in una *koiné* indifferenziata. Qualunque sia il paesaggio che si vuole osservare, provare a scrivere di musica, oggi, non è uno scherzo, e bisogna mantenere una certa agilità soprattutto se ci si confronta con una città vitale come Torino.

Chiedo scusa per l'annotazione personale, ma ricordo molto bene il giorno in cui Giorgio Pugliaro e Walter Vergnano mi chiesero di scrivere i testi per il mensile dell'Unione Musicale. La mia esperienza era quella di critico musicale, non di musicologo, e discutemmo a lungo sul modo, sul "taglio" con cui provare a scrivere di musica. Giorgio mi disse che gli sembrava importante sottolineare la magia del "qui e ora" di un concerto e mi suggerì di tentare di riascoltare il grande repertorio per raccontare su che cosa, oggi, è ancora interessante rivolgere le orecchie. Walter seguì con grande passione la trasformazione del mensile, la nascita di rubriche, lo sviluppo delle idee e, per alcuni anni, le riunioni di redazione sono stati momenti di ricerca e di sperimentazione estremamente affascinanti. Ci siamo nuovamente chiesti in che modo scrivere di musica quando la redazione si è allargata, quando Alberto Papuzzi è intervenuto a consigliarci e poi a dirigerci, quando Savina Neirotti e Filippo Fonsatti hanno cominciato a confezionare articoli per il giornale, quando le redini sono state affidate a un caporedattore tenace come Cecilia Fonsatti. E la domanda si è posta nuovamente quando si è battezzato l'attuale "Sistema Musica", che riunisce le esperienze maturate in modo indipendente dai mensili dell'Unione Musicale e del Teatro Regio e da allora le mette a disposizione dell'intera rete musicale torinese, con il sostegno, tra le altre, delle firme apprezzate di Paola Giunti e di Gianni Nuti.

È una domanda che continuiamo a porci, regolarmente, si tratti di informare il lettore su una sinfonia di Beethoven o di presentare un'opera in prima mondiale: ci sembra una domanda importante, salutare, e se talvolta questo ci costringe a riscrivere più volte lo stesso articolo, tentando approcci diversi alla materia, crediamo sia un buon segno.

La curiosità con cui si confeziona questo giornale è la ragione per cui ho accettato con gioia l'incarico di direttore: "Sistema Musica" è un mensile su cui si scrive per allegria, con la voglia di rischiare, di mettersi in gioco, di fornire al lettore strumenti perché si goda la musica con passione ogni volta rinnovata. A me sembra una bella cosa.

Nicola Campogrande

sommario

agenda

4 Calendario gennaio 2002

argomenti

12 Carta bianca tra strade e librerie
di Filippo Fonsatti

14 Otto sonate e un violoncello abusivo
di Nicola Campogrande

15 Torino, la classica di RaiSatShow
di Paolo Giaccio e Aniella Beddini

unionemusicale

17 Voci senza frontiere
di Marina Pantano

18 Jazz, il mio primo amore

19 Lucy van Dael la sobrietà della next generation
di Angelo Chiarle

19 Il sismografo di Rihm
di Gianni Nuti

da non perdere

Stupefacente Bach

Bach torna da Karlsbad e scopre che la moglie Maria Barbara è improvvisamente morta. È una mazzata. Di lì a poco il Maestro si mette a scrivere le sei *Sonate e partite per violino solo* e oggi, grazie agli studi di Helga Thoene, scopriamo che tra le righe Johann Sebastian inserisce una serie di corali legati al culto dei defunti. Con Bach eravamo abituati alle citazioni cifrate, ai riferimenti numerici, a un certo esoterismo per iniziati; in questo disco, però, ci si prooone la celebre *Ciaccona* in una versione dimostrativa che fa strabuzzare le orecchie: sopra la parte per violino si ascoltano infatti le voci dell'Hilliard Ensemble che cantano i corali da cui la parte violinistica è derivata. Viene fuori un Bach "al quadrato", emerge il pensiero compositivo in formazione (l'incastro di frammenti di corale) presentato insieme alla realizzazione definitiva (la parte per violino). Stupefacente. *(nicola campogrande)*

Morimur, Bach, *Partita in re minore BWV 1004* e *Corali*
Christoph Poppen (vl), The Hilliard Ensemble
Cd Ecm New Series

orchestrasinfonicanazionaledellarai

20 Il tempo di Prêtre
di Arrigo Quattrocchi

21 La bacchetta magica del giovane Mikko

22 Ottoni e archi in prima serata

associazionelingottomusica

23 Mehta: la musica è per tutti
di Cecilia Fonsatti

24 La silhouette della principessa e lo choc del Sacre
di Giorgio Pestelli

teatroregiotorino

25 Norma, natura e conflitto
di Sergio Bestente

26 Bruno Campanella: una Norma fiera e coraggiosa

27 Fassini: muovere la scena intorno ai personaggi

28 Chiudete gli occhi e ascoltate: sarà il vostro programma
di Savina Neirotti

cittàditorino

29 Sistema Musica cresce

appuntamenti

30 Conservatorio, Centro Jazz, Orchestra Filarmonica di Torino, I Concerti del Pomeriggio, Folk Club...

cartoline dal mondo

32 Paola Livorsi

3 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, argento

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Roberto Ranfaldi *violino solista e concertatore*

Vivaldi
Le stagioni, quattro concerti per violino, archi e basso continuo da *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione* op. 8

Ottoni dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Jay Friedman *direttore*

G. Gabrieli
Canzon a dodici, in tre cori
Canzon duodecimi toni, in due cori (da *Sacrae Symphoniae*)
Canzon quarti toni, in tre cori (da *Sacrae Symphoniae*)
Canzon in doppio echo, in tre cori
Motetto *Omnes gentes* a sedici, in quattro cori
(trascrizione di J. Kreines)

Monteverdi
Dal *Vespro della Beata Vergine*:
Deus in adiutorium
Nisi Dominus (Salmo 126)
Ave maris stella
Lauda Jerusalem (Salmo 147)
Sicut erat in principio (dal n. 1)
(trascrizione di A. Frackempohl)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

4 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie gialla, argento

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Roberto Ranfaldi *violino solista e concertatore*

Jay Friedman *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

7 lunedì

Unione Musicale
serie blu "Giovani"

Marco Paolini *attore*
Tolo Marton *chitarra*
Mario Brunello *violoncello*

CARTA BIANCA A MARIO BRUNELLO E MARCO PAOLINI

UNA COLLABORAZIONE TRA L'UNIONE MUSICALE DI TORINO E IL PICCOLO REGIO LABORATORIO

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

ingressi, in vendita solo la sera del concerto presso la biglietteria del Piccolo Regio dalle ore 20, € 6,70 (lire 13.000)

8 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Marco Paolini *attore*
Tolo Marton *chitarra*
Mario Brunello *violoncello*

CARTA BIANCA A MARIO BRUNELLO E MARCO PAOLINI

UNA COLLABORAZIONE TRA L'UNIONE MUSICALE DI TORINO E IL PICCOLO REGIO LABORATORIO

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, € 6,70 (lire 13.000)

agenda

gennaio

9 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Luca Provenzani *violoncello*
Fabiana Barbini *pianoforte*

Beethoven
Sonata in re maggiore op. 102 n. 2

Kodály
Sonata op. 4

Fauré
Elégie in do minore op. 24

Brahms
Sonata in mi minore op. 38

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 3 gennaio, € 20,66 (lire 40.000)
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, € 15,49 (lire 30.000)

10 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Lawrence Foster *direttore*
Mario Brunello *violoncello*

Enescu
Suite per orchestra n. 1 op. 9

Donatoni
Le ruisseau sur l'escalier per 19 esecutori e violoncello solista

Čajkovskij
Variazioni su un tema rococò op. 33 per violoncello e orchestra

Brahms
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

Teatro Regio / Città di Torino
Storie in concerto / La Scuola all'Opera

STRUMENTI ANIMALI

Associazione Pietro Canonica (Moncalieri)
Roberto Galfione, Marco Jorino, Teresa Vicentini, Claudio Gonella, Fabrizio Dindo, Bruno Marco, Walter Frezzato, Piermichele Longhin, Marco Robino, Loris Bertot, Rodolfo Cardellicchio *strumentisti*
Stefania Lapertosa *voce recitante*
Patrizia Besantini *mimo*
Gianmaria Vendittelli, Haydée Cerutti *ballerini*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 10

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE

Prenotazioni e informazioni:
Centro Studi Teatro Ragazzi Gian Renzo Morteo
tel. 011 89 00 045 - 011 89 87 275

11 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Lawrence Foster *direttore*
Mario Brunello *violoncello*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

12 sabato

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino
Zubin Mehta *direttore*

Rimskij-Korsakov
Shéhérazade, suite sinfonica op. 35

Stravinskij
Le sacre du printemps

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita giovedì 10, venerdì 11 e sabato 12 gennaio, da € 20,66 (lire 40.000) a € 46,48 (lire 90.000)
biglietti non numerati, riservati ai giovani fino ai 29 anni in vendita un'ora prima del concerto, € 12,91 (lire 25.000)

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 2001-2002

Orchestra del Teatro Regio
Bruno Campanella *direttore*

Gershwin
Cuban ouverture per orchestra

Respighi
La boutique fantasque, balletto su musiche di Gioachino Rossini

Franck
Sinfonia in re minore

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita (anche un'ora prima del concerto) presso la biglietteria del Teatro Regio, € 15,50 (lire 30.000), € 12,40 (lire 24.000), € 10,85 (lire 21.000)

IL CONCERTO PREVISTO SABATO 12 GENNAIO È STATO RINVIATO A VENERDÌ 1 FEBBRAIO 2002

13 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Cori
Musica notturna per ensemble (Premio Casella 1999)

R. Strauss
Sinfonia in mi bemolle maggiore per strumenti a fiato (*Fröhliche Werkstatt*)

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, € 9,30 (lire 18.000)

14 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Academia Montis Regalis
Lucy van Dael *violino e direttore*

Mozart
Sinfonia in la maggiore K. 201

Haydn
Sinfonia in si bemolle maggiore Hob. I n. 85 (*La Reine*)
Concerto in do maggiore per violino e archi Hob. VIIa n. 1

Mozart
Sinfonia in sol minore K. 550

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 8 gennaio, € 20,66 (lire 40.000)
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, € 15,49 (lire 30.000)

gennaio

16 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Antonio Meneses *violoncello*
Gérard Wyss *pianoforte*

Beethoven
Sonata in la maggiore op. 69

Debussy
Sonata

Villa-Lobos
Bachiana Brasileira n. 2:
Canto de nossa terra
Trenzinho do caipira

Šostakovič
Sonata in re minore op. 40

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 10 gennaio, € 20,66 (lire 40.000)
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, € 15,49 (lire 30.000)

17 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, verde, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Mikko Franck *direttore*
Elina Garanca *soprano*

Sallinen
A Solemn Ouverture

Berg
Sieben frühe Lieder, per soprano e orchestra

Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

18 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie gialla, verde, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Mikko Franck *direttore*
Elina Garanca *soprano*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

22 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma

Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**
Libretto di Felice Romani

Pollione **Antonello Palombi / Nicola Rossi Giordano**
Oroveso **Nicolai Ghiaurov / Riccardo Zanellato**
Norma **Hasmik Papian / Katia Pellegrino**
Adalgisa **Sonia Ganassi / Cristina Sogmaister**
Clotilde **Milena Storti**
Flavio **Aldo Bertolo**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Nuovo allestimento Teatro Regio Torino in coproduzione con Opera Scene, Roma

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 147,20 (lire 258.000), € 103,30 (lire 200.000), € 70,75 (lire 137.000), € 49,60 (lire 96.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 31,00 (lire 60.000)

recita abbinata al turno A

23 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

King'singers

David Hurley, Robin Tyson *controtenori*
Paul Phoenix *tenore*
Philip Lawson, Gabriel Crouch *baritono*
Stephen Connolly *basso*

Musiche di Byrd, Lasso, Morley, Jannequin, Kodály, Bennett, Chilcott, Tavener, Drayton

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 17 gennaio, € 20,66 (lire 40.000)
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, € 15,49 (lire 30.000)

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma

Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Katia Pellegrino, Nicola Rossi Giordano, Cristina Sogmaister, Riccardo Zanellato**
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 59,40 (lire 115.000), € 41,30 (lire 80.000), € 23,25 (lire 45.000), € 16,50 (lire 32.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 15,50 (lire 30.000)

recita abbinata al turno Familiare

24 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma

Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Hasmik Papian, Antonello Palombi, Sonia Ganassi, Nicolai Ghiaurov**
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 59,40 (lire 115.000), € 41,30 (lire 80.000), € 23,25 (lire 45.000), € 16,50 (lire 32.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 15,50 (lire 30.000)

recita abbinata al turno B

25 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Zoltán Peskó *direttore*
Sylvia Hamvasi *soprano*
Aleksej Grigorev *tenore*
Ivan Kusnier *baritono*
Coro del Teatro Regio di Torino
Bruno Casoni *maestro del coro*

Janáček
Sinfonietta

Orff
Carmina Burana, cantiones profanae per soli, coro e orchestra

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

26 sabato

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Zoltán Peskó *direttore*
Sylvia Hamvasi *soprano*
Aleksej Grigorev *tenore*
Ivan Kusnier *baritono*
Coro del Teatro Regio di Torino
Bruno Casoni *maestro del coro*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma
Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Katia Pellegrino, Nicola Rossi Giordano, Cristina Sogmaister, Riccardo Zanellato**
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 31,00 (lire 60.000), € 20,65 (lire 40.000), € 15,50 (lire 30.000), € 12,90 (lire 25.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 15,50 (lire 30.000)

recita abbinata al turno Pomeridiano 1

27 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma
Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Hasmik Papian, Antonello Palombi, Sonia Ganassi, Nicolai Ghiaurov**
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 59,40 (lire 115.000), € 41,30 (lire 80.000), € 23,25 (lire 45.000), € 16,50 (lire 32.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 15,50 (lire 30.000)

recita abbinata al turno C

agenda

28 lunedì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Barbara Hendricks *soprano*
Geoffrey Keezer *pianoforte*

Porgy and Bess and More
Musiche di Gershwin, Ellington, Armstrong, Porter, Rodgers e altri

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 22 gennaio, € 30,99 (lire 60.000)
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, € 20,66 (lire 40.000)

29 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma
Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Hasmik Papian, Antonello Palombi, Sonia Ganassi, Nicolai Ghiaurov**
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 59,40 (lire 115.000), € 41,30 (lire 80.000), € 23,25 (lire 45.000), € 16,50 (lire 32.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 15,50 (lire 30.000)

recita abbinata al turno D

30 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Quartetto Artemis
Natalia Prischepenko
Heime Müller
Volker Jakobsen
Eckart Runge

Beethoven
Quartetto in sol maggiore op. 18 n. 2

Rihm
Quartetto n. 4

Mozart
Quartetto in sol maggiore K. 387

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 24 gennaio, € 20,66 (lire 40.000)
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, € 15,49 (lire 30.000)

30 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma

Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Katia Pellegrino, Nicola Rossi Giordano, Cristina Sogmaister, Riccardo Zanellato**
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 59,40 (lire 115.000), € 41,30 (lire 80.000), € 23,25 (lire 45.000), € 16,50 (lire 32.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 15,50 (lire 30.000)

recita abbinata al turno Aziendale

31 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, verde, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Georges Prêtre *direttore*

Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Respighi
Fontane di Roma, poema sinfonico
Pini di Roma, poema sinfonico

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, € 30,99 (lire 60.000)
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, € 18,08 (lire 35.000) e € 9,30 (lire 18.000)

31 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Norma

Tragedia lirica di **Vincenzo Bellini**

Bruno Campanella *direttore*
Alberto Fassini *regia*
William Orlandi *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Hasmik Papian, Antonello Palombi, Sonia Ganassi, Nicolai Ghiaurov**
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, € 59,40 (lire 115.000), € 41,30 (lire 80.000), € 23,25 (lire 45.000), € 16,50 (lire 32.000)
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, € 15,50 (lire 30.000)

recita abbinata al turno E

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail:
biglietteria@unionemusicale.it
orario: 9.30-18 dal lunedì al venerdì.
www.unionemusicale.it

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
fax 011 88 83 00
e-mail: biglietteria.osn@rai.it
orario: 10-14
dal martedì al venerdì.
www.orchestrasinfonica.rai.it

Associazione Lingotto Musica
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
giovedì 10, venerdì 11 e sabato 12 gennaio.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.
www.teatroregio.torino.it

Mario Brunello

INTERVISTA

Carta bianca tra strade e librerie

di Filippo Fonsatti

Lunedì 7 e martedì 8 gennaio l'Unione Musicale e il Piccolo Regio Laboratorio presentano lo spettacolo *Carta bianca*, una serata di teatro e musica inventata da Mario Brunello, violoncellista straordinario e direttore d'orchestra, insieme a Marco Paolini, attore, autore e affabulatore famoso per *Vajont*, *Il milione* e *Bestiario veneto*. I due amici hanno coinvolto in questo nuovo progetto Tolo Marton, chitarrista trevigiano, collaboratore delle Orme e dei Cream, vincitore nel 1998 del Jimi Hendrix Electric Guitar Festival, concorso mondiale svoltosi a Seattle (U.S.A): l'aver ricevuto il primo premio direttamente dalle mani di Al Hendrix, padre di Jimi, ha posto su Tolo quell'attenzione che fino a prima gli riservavano solo i tanti appassionati che lo seguono da sempre. Parliamo di questo esperimento intermediale con Mario Brunello, principale provocatore dell'incontro.

Maestro, in quale occasione lei e Marco Paolini vi siete conosciuti e avete deciso di lavorare insieme?
«Ci siamo trovati per caso, schierati dalla stessa parte durante una manifestazione di protesta in forma di "happening concertante" contro lo scioglimento dell'Orchestra del Teatro Comunale di Treviso. Da lì abbiamo cominciato a collaborare in forme di spettacolo miste, dove lui recitava e io suonavo. La cosa ha funzionato bene, c'è stata un'intesa immediata e tutti e due abbiamo visto aprirsi finestre su nuovi orizzonti. Così abbiamo pensato: perché non ci inventiamo qualcosa di più articolato, di meno casuale, di più meditato? Gli ho quindi proposto di lavorare con la mia Orchestra [*Orchestra d'archi italiana, ndr*] su *Verklärte Nacht* di Arnold Schoenberg: l'ho chiamato dall'Argentina, dov'ero impegnato in una serie di concerti, e credo che la telefonata oltreoceano abbia fatto colpo su di lui [*risata...*]: non poteva rifiutare! Sulla drammatizzazione della fonte letteraria – una poesia di Richard Dehmel – e sull'intreccio del discorso verbale con la musica Marco ha avuto idee straordinarie. Da parte mia credo di avergli fatto scoprire un modo di intendere la musica in senso quasi cinematografico. Siamo diventati grandi amici...».

Per due giramondo come voi, quanto conta avere comuni radici in Veneto? È un ulteriore motivo di affinità o non conta nulla?
«Mi sembra che non conti nulla, al di là che ci capiamo bene quando parliamo il dialetto: succede che durante le prove dei nostri spettacoli usiamo certi termini che riusciamo a comprendere al volo senza stare a girare tanto intorno con ragionamenti e discorsi prolissi: ci sono sfumature che difficilmente si possono tradurre e cogliere in italiano».

Marco Paolini è artista molto impegnato, sul piano civile, sociale e politico: crede che anche con lo strumento, ossia senza il discorso verbale, si possa contribuire alle giuste cause?
«Sicuramente si può prendere posizione attraverso la musica, e io stesso l'ho fatto in numerose occasioni – e non sono il primo musicista ad averlo fatto –, con una buona dose di invidia per chi può usare la parola per esprimere i concetti».

Se dovesse definire l'essenza dell'arte di Paolini, quali parole userebbe?
«Marco riunisce in sé molti talenti, nessuno preponderante rispetto all'altro. Conoscendolo bene, posso dire che quel che riesce a fare sul palcoscenico in modo straordinario è "dettare i tempi", capire cioè quando può affondare la lama oppure quando deve sorvolare. Ma lui è così anche nella vita di tutti i giorni: le orazioni da "oracolo" – come è stato definito ultimamente – le pronuncia anche a tavola. Marco non fa grandi sforzi per cambiare atteggiamento quando sale sul palco, per lui è una cosa naturale, è nella sua indole fare il mestiere che fa. Il talento di attore, di uomo di scena, gli rende possibile fare del teatro, paradossalmente, anche leggendo l'elenco del telefono».

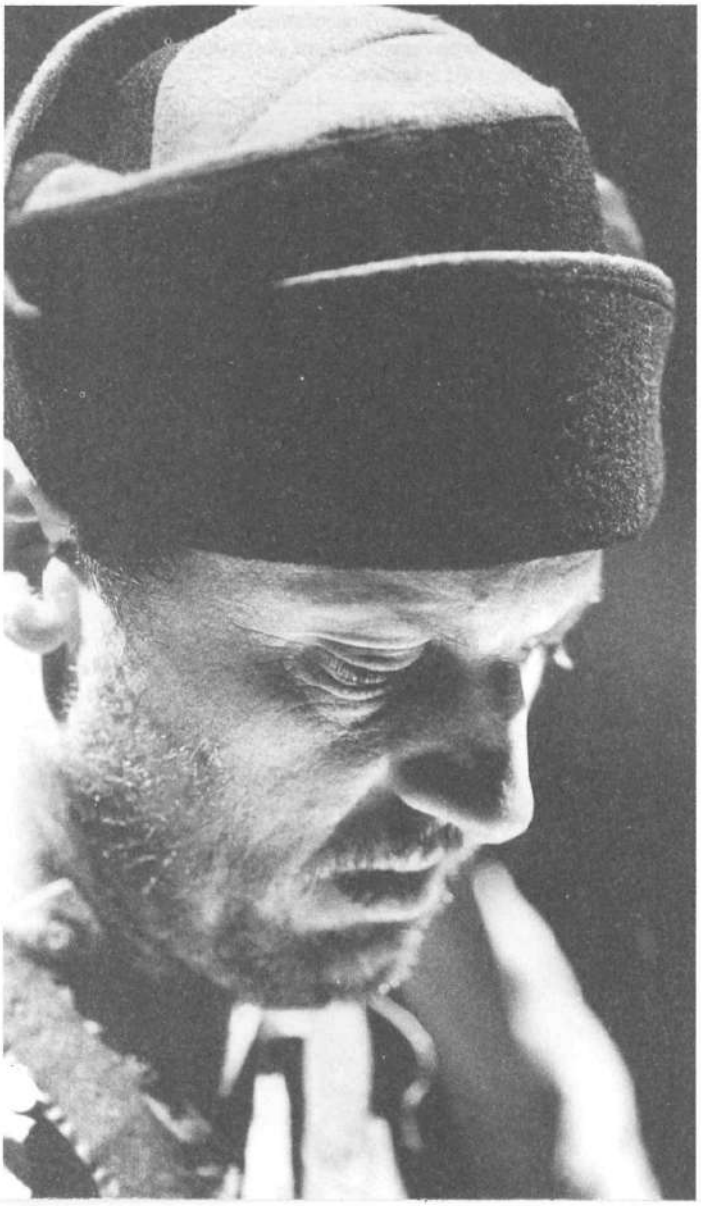
Ha imparato qualcosa da questa sua dimensione teatrale?
«Come dicevo prima ammiro la sua abilità nel dettare i tempi del racconto. Penso che ciò sia utile anche nella musica. Mi sembra di avere imparato questo e di farne largo uso, è una cosa di lui che mi ha convinto e contagiato».

Nella vostra *Carta bianca* avete coinvolto anche Tolo Marton, una scelta tutt'altro che scontata: a chi è venuta l'idea?
«Ho avvicinato Tolo qualche anno fa, invitandolo a partecipare a una stagione di concerti: abbiamo fatto una cosa, molto improvvisata, insieme a un chitarrista napoletano. Poi più nulla. Ma come spesso accade, da una iniziativa apparentemente effimera ne scaturiscono altre durature. Marco e io ammiriamo Tolo da molti anni. Ci siamo tenuti in contatto e un bel giorno abbiamo saputo che aveva vinto il premio "Jimi Hendrix", sorprendendo un po' tutti: nessuno poteva immaginare che un chitarrista trevigiano andasse a Seattle a sfidare e a sbaragliare centinaia di concorrenti agguerriti provenienti da tutto il mondo. Deve avere veramente un fuoco dentro che arde per raggiungere un tale risultato. Per questa sua straordinaria energia e per la sua attitudine a rompere gli schemi tradizionali del rock, del blues e del country lo abbiamo coinvolto in questo progetto, che potrebbe definirsi come un tentativo di sfatare il mito del teatro e quello del concerto».

Non ci può svelare qualche indiscrezione sulla *Carta bianca*?
«Non è che ci siano segreti. Dobbiamo ancora focalizzare i dettagli del tema principale. Posso dire che si parlerà di strade, intese sia come percorsi interiori sia come viaggi che conducono da qualche parte. Avendo tre strumenti diversi, una voce, un suono classico e un suono più contemporaneo, cercheremo di narrare storie di strade attraverso il discorso verbale di più immediata comprensione, attraverso il tono più meditativo del violoncello e quello "blueseggiante" della chitarra di Tolo».

La sua storia di musicista, i programmi che propone in concerto, i partner delle sue esecuzioni dimostrano che lei è un artista tutt'altro che accademico, aperto al confronto con altri linguaggi, che ama partecipare a forme di spettacolo difficilmente classificabili, diverse, nuove: persegue con metodo l'abbattimento delle frontiere tra generi di spettacolo o l'argomento della contaminazione non le interessa?
«Credo che non si debba sovvertire la tradizione con accanimento, perché inevitabilmente si rischia di cadere nell'artificioso o addirittura nell'ovvio. A me piace usare la metafora della libreria: quando si entra in una libreria ci sono scaffali dedicati a ciascuna disciplina del sapere e della letteratura. Capita di avere la sensazione di essere circondati da tutti questi argomenti, come se tante persone di tante nazioni di tante epoche storiche diverse si fossero date appuntamento tutte nello stesso posto alla stessa ora. Non costa niente fare un passo in più per curiosare su uno scaffale diverso da quello che si voleva. È tutto lì, a portata di mano. Ecco, la stessa cosa dovrebbe accadere con la musica: si dovrebbe offrire l'occasione di poter intendere la musica come un mondo unico e non separato da luoghi comuni legati al passato. La musica può accadere ovunque. L'ho imparato in occasione dei concerti in montagna, all'aria aperta, che tengo ogni estate: sono stati per me una rivelazione da questo punto di vista. Non è il luogo suggestivo (l'auditorio, il teatro) che provoca le reazioni alla musica ma è la capacità di coinvolgere il pubblico, di farlo partecipare in qualche modo attivamente al fatto musicale: camminare insieme agli ascoltatori per due o tre ore prima di raggiungere la vetta su cui l'esecuzione avrà luogo rende ancor più stretto il legame e la complicità tra interprete e pubblico. Naturalmente sia la musica sia il teatro hanno bisogno di una ritualità, ma non dev'essere quello l'elemento principale».

Ha altri progetti insieme a Marco Paolini e Tolo Marton? È un trio che potrà vivere al di là di questa *Carta bianca*?
«Ne abbiamo parlato e crediamo ci sia tanto da lavorare: il trio potrebbe diventare il nucleo di un laboratorio permanente sul confronto tra linguaggi e di volta in volta potrebbe ampliarsi o ridursi a seconda dei progetti. Credo che accadranno cose interessanti...».



Sopra, Tolo Marton
a fianco, Marco Paolini

Otto sonate e un violoncello abusivo

di Nicola Campogrande

È come se incespicasse, la Storia, quando la si interroga sulle sonate per violoncello. Ogni volta, per ogni compositore che vi si è dedicato, è stato necessario uno scossone, un amico violoncellista, un virtuoso che facesse da tramite. Non c'è spontaneità, non c'è naturalezza nella cronaca del duo violoncello & pianoforte: si direbbe quasi che lo strumento si sia opposto, per secoli, alla costituzione di un repertorio sonatistico; e che per questo le sue sonate spesso si mostrano ferite, oppure ruvide, o incerte, od ostinatamente sperimentali. Trovarne otto, nella programmazione torinese di gennaio, otto partiture per duo che in un passaggio di testimone vanno poi a sollecitarne due per violoncello e orchestra, suggerisce di provare a osservare alcune tappe di questa storia spigolosa.

Unione Musicale
MERCOLEDÌ 9 GENNAIO
Luca Provenzani *violoncello*
Fabiana Barbini *pianoforte*
Musiche di Beethoven, Kodály, Fauré, Brahms

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
GIOVEDÌ 10 VENERDÌ 11 GENNAIO
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Lawrence Foster *direttore*
Mario Brunello *violoncello*
Musiche di Enescu, Donatoni, Čajkovskij, Brahms

Unione Musicale
MERCOLEDÌ 16 GENNAIO
Antonio Meneses *violoncello*
Gérard Wyss *pianoforte*
Musiche di Beethoven, Debussy, Villa-Lobos, Šostakovič

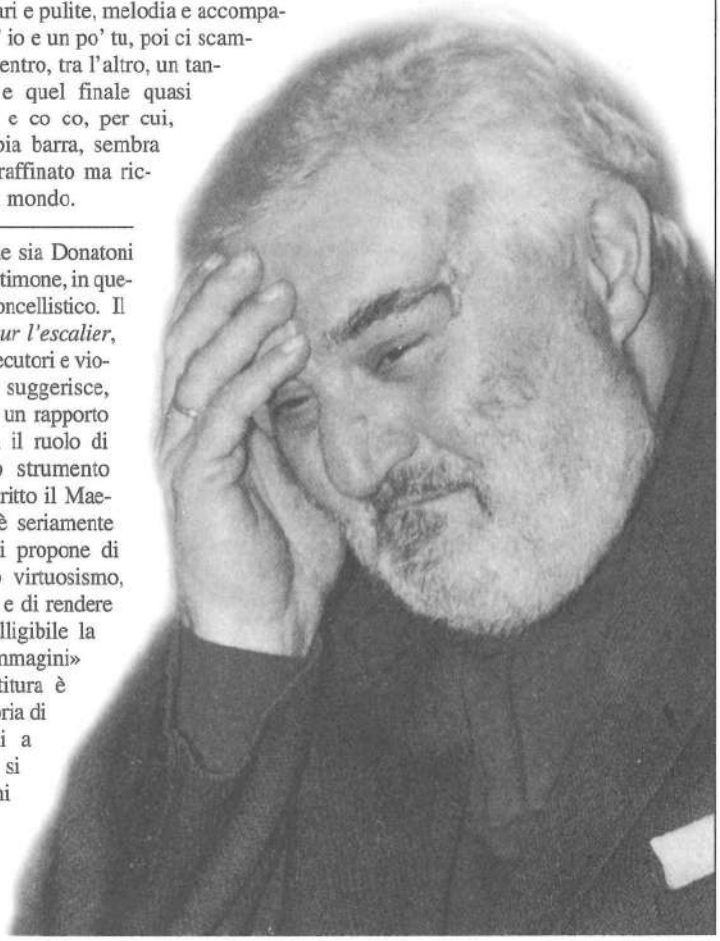
Sopra, Antonio Meneses, sotto, Fabiana Barbini e Luca Provenzani. Nella pagina a fianco, Franco Donatoni

Il gruppo comincia con Beethoven: è stato lui a inventare il genere, a immaginare che non solo un violoncellista ma anche un compositore generalista avrebbe potuto scrivere qualcosa per lo strumento. Qualcosa che lo ponesse, finalmente, in primo piano. Perché prima il violoncello accompagnava: le emozioni più forti un violoncellista le raggiungeva seguendo un cembalo nel basso continuo. E poi, in attesa di Beethoven, la fioritura di una nuova scuola strumentale, in Francia, dalle parti del 1750, aveva soltanto offerto doni a compositori specializzati, cioè a strumentisti virtuosi che si scrivevano le loro brave partiture in modica quantità e per un consumo rigorosamente personale. Beethoven si fa aprire le porte dalla Storia: nel 1796 diventa amico del grande virtuoso Jean-Louis Dupont e per lui – grazie e insieme a lui – nascono le due *Sonate op. 5*. Finalmente un compositore non specializzato può occuparsi di metter mano alla materia, di inventarsi un discorso musicale tra due partner di pari dignità. Il gesto compositivo di Beethoven, per quanto minore negli esiti rispetto al suo standard, fa piazza pulita per decenni. Per un po', le uniche sonate per violoncello e pianoforte sono le sue. Il violoncello è uno strumento meraviglioso, ma anche una grossa "gatta da pelare". Pure Brahms era un melodista meraviglioso e insieme un uomo irto di ruvidezze. Ecco, spiega ad esempio Ivor Keys nella sua guida pubblicata per gli ascoltatori della BBC (*Brahms Chamber Music*, ora in Ariel Music, Londra 1986), ecco perché la *Prima sonata*, del 1862, registra questo considerevole numero di frasi "non melodiche", ecco perché circola nella partitura questa enigmatica asprezza: è nello strumento, è nell'uomo. Verrebbe da dire che la malìa, il fascino struggente regalato da Brahms ai propri temi – un fascino che Beethoven non conosceva e forse neanche inseguiva – sono i richiami, le melodie di piffero che ci devono condurre ad ascoltare drammi più segreti, misteri, palpiti di esistenza. Qualche volta, per provare a capire una musica, bisogna ascoltarne altra. Per questa sonata di Brahms io trovo utile mettere su *Una faccia in prestito*, un disco di Paolo Conte di qualche anno fa, perché curiosamente si trovano lì, tutti in fila, i minuti in cui un musicista sta intuendo qualcosa di molto simile a ciò che si agitava da qualche parte nell'anima di Brahms. Vagano brevi temi, nel cd di Conte, con parole che giocano a nascondersi, come sopraffatte da una musica che cerca di dire chissà che cosa, non si sa, e non lo si sa perché la musica stessa, voglio dire la melodia, l'armonia, il "giro", si maschera, si perde tra i rumori di certe percussioni, tra i leggii di una banda di paese che porta in queste canzoni il chiasso di un mondo al citofono. Così le tracce del cd perdono i loro tre secondi di pausa, si infilano una sull'altra come i numeri di un circo: tu stai lì, come di fronte a Brahms, e ascolti lo spettacolo di una dolcissima esplosione. La Storia, anche qui, incespica.

Durante la Prima Guerra viene fuori la sonata di Debussy, ed è il nuovo che avanza. Il suo, si sa, è un universo di relazioni, un ipertesto, un modo non lineare di pensare alla composizione. Prima, gli altri ti segnalavano un percorso, fatto di indicazioni e rimandi precisi; Debussy sceglie di inventare una musica omnidirezionale e insieme statica, che può trascinarti lungo i tragitti più imprevedibili o semplicemente lasciarti lì, quasi immobile, a osservare un cambio di luce, una screziatura nel suono, un inciso che può essere pronunciato in mille modi. Pensate alla funzione dell'orchestrazione nella musica che lo precede: serve a rivestire la polifonia, a colorare melodie, accompagnamenti, controcanti che potrebbero esistere tranquillamente nel bianco e nero di un pianoforte. Pensate invece all'orchestrazione di Debussy: è polifonia essa stessa, è generatrice di musica, è motore dell'azione e della stasi, non abbigliamento. Pensate al suo modo di intendere l'armonia: non lo si può affrontare con il bagaglio della teoria classica perché la sua armonia è sostegno, certo, ma anche colore e traino e ritmo interno della partitura. La modernità di Debussy si coglie proprio nell'impossibilità di considerare i parametri musicali come indipendenti: le interazioni tra ritmo e forma, tra armonia a strumentazione, tra melodia e dinamica sono talmente forti da

impedire di considerare la sua musica come un semplice "aggiornamento" di ciò che era stato prima. Debussy si presenta al mondo e in quel momento ci si accorge che la musica colta può essere pensata (anche) diversamente.
Nella *Sonata per violoncello e pianoforte* ci si trova esattamente di fronte all'intreccio di parametri sonori che rende la sua musica così affascinante. In più, in questa pagina che è tra le sue ultime (agosto 1915), per quella capacità di calamitare le diversità che sembra il violoncello abbia addosso, Debussy introduce due elementi precisi, eterogenei e facilmente identificabili. C'è un esplicito riferimento alla musica clavicembalistica di Rameau, di Couperin, di Chambonnières (l'avvio toccatistico del *Prologue*, ad esempio): la guerra lo aveva depresso e per molto tempo il maestro non aveva scritto nulla, fino a che non si era deciso a imitare i grandi maestri francesi del passato per riprendere la mano. E ci sono tracce di musica spagnoleggiante (il ritmo di *habanera* al cello nella *Serenade*, le citazioni da *Parfums de la nuit* di *Iberia* nel *Finale*): sono i mezzi che Debussy sceglie per dispiegare lo *humor* doloroso che segna i suoi ultimi anni di vita.

La proliferazione di idee, l'utilizzo della sonata per violoncello & pianoforte come palestra operativa, una certa voglia di tentare la strada dell'eclettismo abitano la *Sonata op. 40* di Šostakovič, del 1934. L'*Allegro non troppo* iniziale è dichiaratamente tardoromantico: il tema viene fuori al violoncello, tranquillamente accompagnato dal pianoforte, e si distende, a poco a poco, lungo progressioni dal sapore post-wagneriano, passando poi – per il pianoforte – attraverso Rachmaninov e Cole Porter. Ci fosse solo questo, dentro il primo movimento, fatichereste a ritrovare Šostakovič. Ecco che, invece, lui sigla la propria appartenenza alla Storia con affondi che garantiscono la ruvidezza, il brusio, il rumore di fondo che, nel bene e nel male, segna la musica della modernità. L'*Allegro* seguente è una danza, anche lei un po' incasinata, mentre il *Largo* è il movimento più compatto, più organico, quello che promette e, puntualmente, mantiene. Si incatenano semifrase e semifrase, periodo e periodo, sempre con lo stesso tono, sempre obbligati da una stessa urgenza. Altra virata e si giunge all'*Allegro* finale, che ha quel sapore neoclassico dato da frasi lineari e pulite, melodia e accompagnamento, un po' io e un po' tu, poi ci scambiamo. Ci sono dentro, tra l'altro, un tantino di Chopin e quel finale quasi manierista, ci ci e co co, per cui, arrivati alla doppia barra, sembra di aver fatto un raffinato ma ricchissimo giro del mondo.



È significativo che sia Donatoni a raccogliere il testimone, in questo gennaio violoncellistico. Il suo *Le ruisseau sur l'escalier*, per diciannove esecutori e violoncello solista, suggerisce, ancora una volta, un rapporto problematico con il ruolo di prim'attore: «Lo strumento solista – aveva scritto il Maestro – anche se è seriamente impegnato non si propone di esibire il proprio virtuosismo, ma di specificare e di rendere più chiara e intelligibile la plasticità delle immagini» (quella della partitura è una complessa storia di ruscelli e pendii a scalinata che si vedono nei parchi di Baden-Baden). Il violoncello, anche qui, in fondo è un abusivo.

Torino, la classica di RaiSatShow

Una redazione torinese, il debutto di un nuovo magazine *sulla danza e sulla musica classica, un'intensa programmazione di concerti ed eventi televisivi montati negli studi di via Verdi (in gennaio si vedrà Barenboim alle prese con l'integrale delle sonate di Beethoven riprese da Ponnelle): anche sul fronte televisivo Torino sta mettendo a frutto le proprie risorse musicali.*
Abbiamo chiesto ai protagonisti di raccontarci in che modo RaiSatShow si avvicina alla musica.

L'idea di RaiSatShow è quella di un canale "tutto il giorno intorno al mondo", cioè di una sorta di viaggio tra mondi e scenari culturali diversi. Alla musica viene dato certamente lo spazio maggiore, con un'apertura a tutti gli stili, le epoche e i paesi: pop, rock, etno, *fusion*, jazz e anche classica e opera lirica fanno parte del nostro palinsesto.
Diciamo "anche" classica perché la musica classica è il genere televisivamente più rischioso: spesso risulta noioso ai non cultori e non appaga all'ascolto gli appassionati del nitore del suono, abituati all'alta fedeltà delle incisioni su cd.
Eppure non vogliamo rinunciarci, pur nella consapevolezza che canali tematici come *Classica* affrontino la richiesta degli amanti del genere in maniera molto più completa e analitica.
Noi pensiamo a un tipo di spettatore curioso, come appunto sono i viaggiatori, cui non dispiace rivedere i primi *videoclip* di Madonna, emozionarsi per i concerti di De André, ma anche ascoltare e vedere il Mahler di Sinopoli e lo Steve Reich diretto da Rattle.

Classica e tv: qualche considerazione
Fare buoni programmi televisivi di musica classica è difficile. Sarebbe interessante offrire punti di vista inusuali, moltiplicare gli sguardi, ma non si può piazzare una camera sul coperchio di un pianoforte o sul capotasto di un violino durante un'esecuzione.
Ci si concentra dunque sulla possibilità di cogliere dettagli, zoomando sulle mani di un pianista o sulle espressioni di un direttore.
E, in alcuni casi, si suggerisce al telespettatore una

chiave di ascolto grazie agli stacchi sulle varie sezioni dell'orchestra, sui solisti, sul coro, seguendo un ritmo dettato dall'analisi della partitura che diventa dunque un prezioso aiuto nell'individuare i singoli segmenti musicali e quindi nell'apprezzare la struttura e la complessità della composizione.
La televisione ha poi il compito di documentare, dare conto dell'atmosfera di un determinato concerto, regalando al telespettatore l'emozione di essere stato a Salisburgo o a Vienna, al Metropolitan o alla Scala, senza essersi mosso da casa.
Per l'opera, le cose stanno in modo

diverso: il grande rischio di una ripresa televisiva è il "troppo vicino": la maschera che si sovrappone al volto, la sguaiatezza della mimica, un effetto realistico non previsto dalla regia teatrale.
La soluzione ideale, molto costosa, è la costruzione di eventi come *Traviata à Paris*, prodotta dalla Rai, vera e propria opera per la televisione; e all'estero canali come *Arte* e *Muzzik* nel corso degli anni hanno creato il genere "classica in tv".
Un punto di riferimento è Georges Clouzot (il regista de *Il corvo*), che ha ripreso Karajan mentre dirige, in una Scala vuota, la *Messa da Requiem* di Verdi, con un giovanissimo Pavarotti.

Nel magazzino di RaiSatShow significativi esempi di regia televisiva di genere sono un *Prometeo* di Skrjabin, nel quale la ricerca coloristica del compositore viene realizzata attraverso l'uso del *chroma-key* e *Sinfonia* di Berio, diretta da Rattle, dove lo schermo si divide in quattro per rendere la simultaneità delle componenti musicali.
Forse è nel genere del documentario, però, che la tv sfrutta al meglio le sue possibilità. Il suo fascino sta nell'essere sempre una biografia, cioè il racconto di una vita, sia essa quella di un artista, di un brano, di un genere o di un singolo allestimento.
In questo caso si agisce in maniera totalmente libera, e l'agilità dei mezzi televisivi riesce a dar conto, in un'ora scarsa di programma, di una molteplicità di aspetti altrimenti difficilmente riassumibili.

Le produzioni di RaiSat

Produrre musica è difficile e costoso. Costoso per i mezzi di produzione necessari e per le *royalties* da pagare agli artisti.
Difficile per la necessità di trovare un buon compromesso tra le esigenze della ripresa e quelle dei musicisti.
Affrontando queste difficoltà RaiSatShow ha realizzato le riprese dell'*Orfeo* di Monteverdi, con la regia di Ronconi al Maggio Musicale Fiorentino, dei *Carmina Burana* diretti da Zubin Mehta e trasformati in un prodotto televisivo attraverso il montaggio, dell'integrale dei trii di Beethoven eseguiti dal Trio Italiano nella cornice del Teatro Bibiena di Mantova, di *Pierino e il lupo* e dei *Quadri da un'esposizione* suonati e agiti dal Quintetto Bibiena.

La programmazione di RaiSatShow

Dopo aver tentato soluzioni diverse, da quest'anno la nostra programmazione di musica classica starà all'interno di un programma-contenitore, *Live*.
I piatti forti del programma comprendono una scelta operata dalla nostra consulente Susanna Franchi sul mercato dei grandi distributori internazionali e l'intero repertorio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Nel corso di gennaio proporremo l'integrale delle *Sonate* di Beethoven interpretate da Barenboim con la regia di Ponnelle, che sceglie una cifra stilistica diversa per ogni sonata (campi lunghi, dettagli, *zoom* per sottolineare il diverso respiro delle singole composizioni); la programmazione proseguirà con eventi tematici: Stravinskij a febbraio, un omaggio a Luca Ronconi a marzo.
Come è nostra abitudine, faremo precedere ogni brano da una guida all'ascolto-visione, caratterizzata da un approccio non tecnicistico e informale.
In gennaio comincia anche il magazine *Liaisons*, un'ora di informazione e di approfondimento settimanale sullo spettacolo in teatro e in tv, con presentazioni del palinsesto di RaiSatShow e reportage dai teatri italiani e stranieri che ci illustreranno i più importanti eventi della settimana nel campo della musica classica e della danza.
Accanto alla programmazione delle opere integrali, il programma *Trans World Doc* continuerà a ospitare documentari: tra gli altri, la serie *Leaving Home*, storia della musica del Novecento condotta da Simon Rattle.

Perché RaiSatShow a Torino?

Torino ha una grande tradizione musicale, con un pubblico in crescita e una sempre maggiore attenzione che il resto del paese rivolge alla città; a Torino ci sono musicisti, musicologi, giornalisti, critici musicali che hanno scritto e scrivono pagine importanti sull'interpretazione musicale.
Per questo nel 1998 è stata scelta Torino per collocarvi la redazione di musica classica di RaiSatShow, vera fucina ideativa, e poi realizzativa, di questa parte del canale.

Paolo Giaccio
direttore di RaiSatShow

Ariella Beddini
curatrice redazione danza, musica e teatro

INTERVISTA

Voci senza frontiere

di Marina Pantano

I King's singers canteranno al Conservatorio di Torino mercoledì 23 gennaio (ore 21) per l'Unione Musicale (serie gialla). Gabriel Crouch (foto al centro della pagina), portavoce del gruppo, ha gentilmente risposto alle domande dell'intervista pubblicata qui a fianco

Che cosa fa dei King'singers un gruppo famoso e amato in tutto il mondo come una *rock band*?
«La nostra popolarità non è paragonabile a quella di un gruppo rock – non siamo *sex-symbol* o cose del genere (!) e inoltre i nostri *fan* appartengono a tutte le fasce di età –, ma certamente siamo molto amati perché combiniamo un altissimo livello musicale con la predisposizione a divertirci sul palcoscenico e a far divertire. Questo è ciò che ci piaceva dei King'singers quando eravamo ragazzi».

Un repertorio vastissimo, una musicalità straordinaria e la capacità di far divertire. Queste sono le caratteristiche più evidenti dei King'singers; quali sono le altre?

«Provochiamo il nostro pubblico tutte le volte che possiamo nell'intento di allargarne gli orizzonti musicali: commissioniamo brani ogni anno a importanti compositori di musica classica e cerchiamo di respingere l'idea limitata che si ha delle possibilità di un coro a cappella; non smettiamo mai di studiare e sperimentare e per questo i King'singers sono stati anche un modello per altri complessi vocali. In più, vogliamo avere un rapporto diretto con il nostro pubblico. Vogliamo essere sempre disponibili e avvicinabili. Andiamo nel foyer dopo il concerto e quando abbiamo tempo teniamo *masterclass* nella stessa città».

Un po' di storia. I King'singers sono nati nel 1968 dal King's College Choir di Cambridge. Come mai i sei cantanti che sono andati via dal Coro hanno scelto di mantenere la parola "King" nella denominazione del loro gruppo?
«L'attaccamento dei King'singers al King's College è sempre stato molto forte e sentito, perché siamo musicisti classici formati nel seno della tradizione corale inglese e il King's College è il padre spirituale di questa tradizione. Siamo molto orgogliosi di questo legame, anche se nella formazione odierna uno solo di noi proviene dal College».

A parte l'umorismo, che cos'è tipicamente inglese nei King'singers?
«Il suono. Il modo in cui imparammo a cantare da ragazzi è rimasto con noi anche oggi ed è un suono estremamente inglese. L'enfasi non è posta sulla tecnica vocale per produrre, nel più ampio modo possibile, la vibrazione da tutto il corpo: lo scopo al contrario è quello di amalgamare perfettamente e delicatamente la propria voce a quella degli altri, esattamente come facevamo da ragazzi».

Che cosa chiedete a un nuovo cantante? Quali sono le caratteristiche di un King'singer?
«Un King'singer non deve avere un ego troppo forte. Deve credere con tutto il suo cuore che il suono della sua voce non è importante quanto quello del gruppo. Deve essere flessibile e disposto a sperimentare per trovare nuovi suoni e colori da mescolare con quelli degli altri. E naturalmente deve essere simpatico! Passiamo insieme sei mesi all'anno in giro per il mondo: dobbiamo andare d'accordo!».

Come lavorate? Usate lo stesso metodo che avevate all'inizio? C'è qualcuno di voi che decide il repertorio, lo stile?
«Siamo una democrazia e ogni King'singer ha la stessa possibilità di dare il proprio contributo per giungere a una decisione, musicale e non. Allo stesso tempo ciascuno di noi ha responsabilità diverse – uno segue le questioni finanziarie, un altro la biblioteca, un altro i programmi di viaggio, uno il diario e uno ci guida nelle discussioni sul repertorio e sui programmi. In passato c'era un direttore artistico ma ora non più. Le responsabilità sono di tutto il gruppo, per cui durante le esecuzioni a turno ciascuno dirige a seconda del repertorio e del gusto o dell'esperienza che ha maturato».

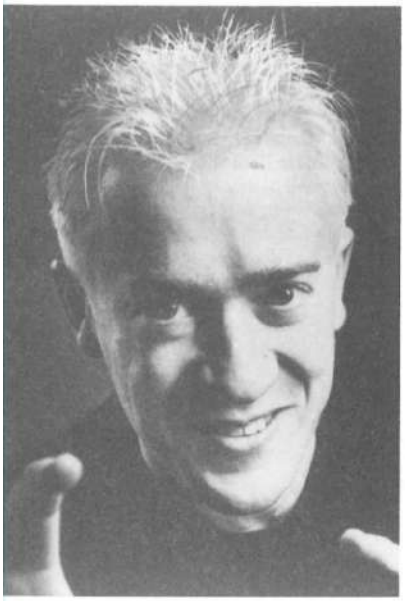
A esclusione di Felicity Palmer (1968) ed Eleanor Capp (1969), nessun'altra donna è entrata a far parte dei K'S. Questo dipende da questioni tecniche o da questioni tradizionali?
«Il gruppo è nato come complesso maschile per una questione esclusivamente tecnica: fondere sei voci maschili, sia pur di tutte le estensioni, è più facile e dà risultati diversi da quelli ottenuti con voci miste. Le collaborazioni con quei due illustri soprano avvennero per questioni di emergenza».

Come mai avete deciso di modificare il vostro nome dopo più di trent'anni?
«Questa decisione fa parte di una serie di cambiamenti avvenuti lo scorso anno per preparare l'ingresso del gruppo nel XXI secolo. Non cerchiamo di dimenticare il passato, siamo anzi felici di continuare a portare l'eredità dei nostri predecessori. Allo stesso tempo abbiamo pensato di facilitare la pronuncia del nostro nome (voi riuscivate a dire la 's centrale?)».

Pensate di essere un gruppo tradizionale? C'è stato qualche profondo mutamento nei King'singers in oltre trent'anni di attività?
«Siamo tradizionali perché siamo portatori di una eredità, ma il tratto essenziale di quella stessa eredità è sempre stato il continuo impulso a svilupparsi e a evolversi. Cerchiamo sempre di non sederci sugli allori, come si dice. Rispetto al passato possiamo dire che siamo riusciti a mantenere il gruppo vivo e fresco come era alle origini: il *turnover* dei cantanti, tutto sommato abbastanza lento, ha aiutato il gruppo a rimanere lo stesso, più che se fossero rimasti i componenti originali».

INTERVISTA

Jazz, il mio primo amore



Geoffrey Keezer
Barbara Hendricks

Signora Hendricks, si dice che il jazz sia la sua segreta passione, nata ai tempi della scuola. Ha voglia di raccontarci di quel periodo e delle sue prime esperienze di musica jazz?

«Il direttore del coro della mia scuola superiore era un pianista jazz molto conosciuto nell'Arkansas. Durante i fine settimana molto spesso facevo da *baby-sitter* ai suoi bambini e quando questi andavano a dormire io ascoltavo i suoi dischi. Aveva una collezione fantastica di dischi jazz, che hanno risvegliato in me l'amore per quella musica. Poi quando sono andata al college e quando ho cominciato a vivere a New York ho continuato ad ascoltare jazz tutte le volte che potevo e ho cominciato a cantarlo un po' io stessa per divertimento all'Università. È la musica che mi ha accompagnato nella mia adolescenza».

Come mai ha poi scelto di cantare la musica classica e non il jazz?

«Veramente è stata la classica a scegliere me e non il contrario. Non avevo mai pensato alla musica come professione. Avevo la laurea in chimica e matematica e cantavo solo per divertirmi. Poi un'estate mi proposero di partecipare a un festival musicale e a un'accademia estiva; accettai e lì incontrai quella che sarebbe diventata la mia insegnante, Jennie Tourel. Tutta la mia vita cambiò. Scoprii in me una potenzialità fuori dall'ordinario e non potei fare a meno di cercare di capire che cosa dovevo farne. Per questo dico che è stato Mozart a scegliere me. Ma ho continuato ad amare il jazz e a un certo punto mi si è ripresentata un'altra occasione. Parlando di Duke Ellington con l'organizzatore del Festival di Montreux – che è anche mio amico – di quanto grande questo autore fosse e del fatto che era stato un po' dimenticato, egli mi propose di dedicargli un concerto al Festival. Senza rendermi conto che significava dividermi in due, dissi di sì, che mi sarebbe piaciuto. Anche quando mi ritrovai sul palcoscenico non mi rendevo conto di che cosa stavo facendo. L'unica cosa che importava era che era divertente ed eccitante. Non ho nemmeno pensato al risultato, a quanto sarebbe potuto piacere al pubblico oppure no. Solo quando tutto fu finito mi resi conto che ero in grado di fare quello che avevo fatto e che però avevo corso un grosso rischio, che quasi nessuno nella mia posizione correrebbe: avrebbe potuto essere un disastro tremendo».

C'è però una sua incisione per la Decca di anni prima dedicata a Gershwin. Lei canta accompagnata dalle sorelle Labèque. Dunque Montreux non è stata la prima volta...

«No, ma era una cosa completamente diversa. In quel disco la musica era tutta composta, tutta scritta e loro non erano musiciste jazz. In quella situazione era molto difficile fare anche il più piccolo cambiamento. È stato bello, interessante, impegnativo, ma era una cosa molto vicina a un recital classico. Con Montreux si è aperta una nuova strada nella mia carriera».

Il jazz che le piace rimane quello classico o ci sono nuovi orizzonti per lei?

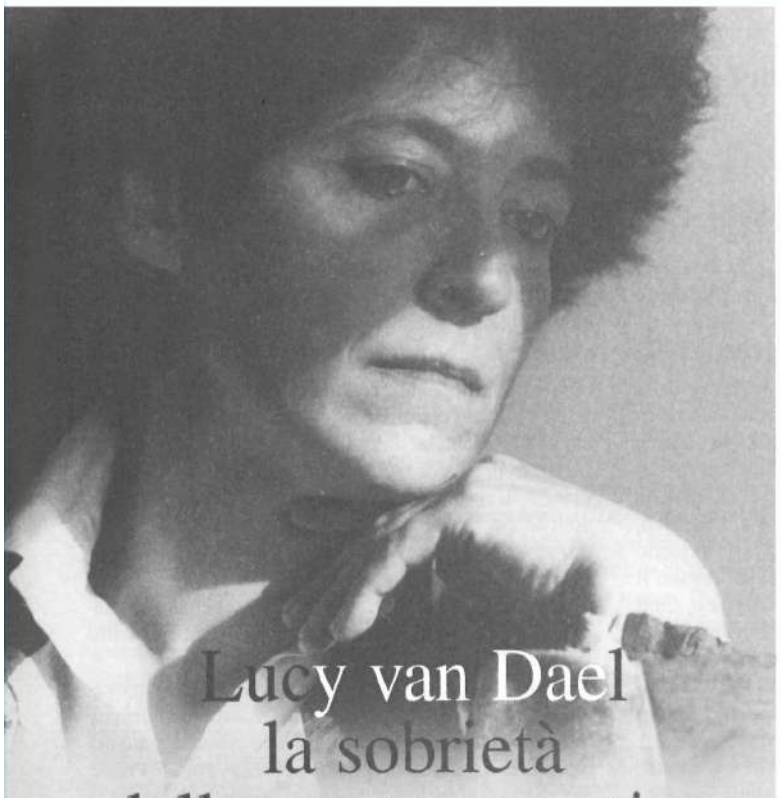
«Ho vissuto una bellissima esperienza con un giovane pianista svedese, che era al Festival e con il quale ho cantato un paio di brani; nonostante egli avesse un approccio molto moderno, nonostante avessimo due stili completamente diversi, ha funzionato bene lo stesso. È stato grande! Quando si comincia qualcosa se si ha soddisfazione si è invogliati ad andare avanti, a costruire, diversamente smetti e fai qualcos'altro. Succede anche nella classica. Credo di avere aperte davanti a me molte e diverse porte dal punto di vista professionale, ma certamente quando ascolto musica jazz ascolto Miles Davis, Ella Fitzgerald (che adoro), Nat King Cole, Bill Evans. Mi piacciono anche i giovani musicisti, ma come succede a tutti noi, sono rimasta legata alla musica che ascoltavo quando io ero giovane, quando avevo vent'anni».

Che cosa succede a un cantante lirico quando si mette a cantare il jazz? Ho letto che tecnicamente lei si limita a utilizzare principalmente i registri bassi, ma non cambia in altro modo l'impostazione.

«Si, è quello che faccio, perché il registro basso è quello più comprensibile. Penso che il jazz sia semplicemente un altro stile. È sempre musica, ma in uno stile diverso. Così come lo stile di Mozart è diverso da quello di Stravinskij o da quello di qualsiasi altro autore moderno o contemporaneo. Il mio compito è quello di capire il linguaggio del compositore e di essere capace di parlare al pubblico con quella lingua. La stessa cosa capita con il jazz. Cerco di capirne lo stile e il linguaggio, di rispettarlo e di dare vita alla sua natura il più fedelmente possibile».

Una parola su Geoffrey Keezer che l'accompagnerà a Torino il 28 gennaio.

«Geoffrey è un musicista fantastico che ho conosciuto in una situazione disastrosa. Subentrò a un pianista che aveva cancellato all'ultimo momento un concerto con me in Giappone. A quel tempo Geoffrey viveva là e quindi non potemmo provare fino a quando non arrivai a destinazione. Non mi era mai successo di cantare con qualcuno che non conoscevo, ma fu una sorpresa meravigliosa: Geoffrey è un pianista eccellente, dalla sensibilità e dalla musicalità fantastiche. Da tre anni abbiamo quella che io considero una collaborazione ideale». (*m.p.*)



Lucy van Dael la sobrietà della next generation

di Angelo Chiarle

Un omaggio doveroso, fors'anche un piccolo gesto riparatore, da parte della nostra città. Così mi piace considerare il concerto che vedrà impegnata Lucy van Dael con l'Academia Montis Regalis. Dopo gli omaggi tributati in passato ai grandi pionieri olandesi della moderna *renaissance* della musica antica – Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma – mancava proprio, negli annuari torinesi, un appuntamento concertistico esclusivo con questa musicista. In effetti, è una delle figure che ha dato un contributo tra i più rilevanti al rinnovamento dell'interpretazione della musica barocca su strumenti d'epoca. A differenza, però, di altre star della *next generation* quali Ton Koopman, Bob van Asperen o i fratelli Kuijken, qui in Italia il suo nome sembra faticare ancora a calamitare su di sé le meritate attenzioni.

È innanzi tutto dall'eccezionale curriculum artistico di Lucy van Dael che proviene il primo *j'accuse* nei confronti di questa disattenzione. Talento precocissimo, dopo aver debuttato come solista a soli 12 anni, compiuti gli studi al Conservatorio Reale di La Haye, a 19 anni entra a far parte della Nederlands Kamer Orkest e contemporaneamente inizia un'attività didattica che prosegue tutt'oggi in tutto il mondo, da Amsterdam a Djakarta e Melbourne, da Basilea alle università californiane di Berkeley e Stanford. Come violista e violinista Lucy van Dael ha tenuto una miriade di concerti sotto la direzione di Leonhardt, Brüggen, Koopman, Nikolaus Harnoncourt, dei Kuijken, suonando nelle orchestre più importanti, dal Leonhardt-Consort, alla Petite Bande, all'Orchestra del XVIII secolo, da lei fondata insieme con Brüggen. È attivissima anche nella musica da camera: fa parte dell'Amsterdam Fortepiano Trio e dell'ensemble L'Archibudelli; tiene regolarmente concerti con Bob van Asperen e Wouter Möller. Non è molto che Lucy van Dael ha deciso di cimentare tutta la sua straordinaria esperienza anche nel campo della direzione d'orchestra.

Ascoltandola dirigere Mozart (*Sinfonie K. 201* e *K. 550*) e Haydn (*Sinfonia "La Reine"*), sentendola poi suonare Haydn (*Concerto Hob. VIIa n. 1*), sarà davvero un piacere scoprire quali delle qualità che da sempre le vengono riconosciute, «il tocco gentile e amabile, l'espressività pulita e sobria del fraseggio, l'autorevolezza e la vivezza interpretativa», Lucy van Dael saprà trasfondere dal suo archetto alla bacchetta.

Il sismografo di Rihm

di Gianni Nuti

Prologo In Wolfgang Rihm – classe 1952 – tutto nasce da un contagio di raggi d'arte contratto nella prima infanzia. Un paesaggio con albero di Lovis Cortinth e un autoritratto di Max Bechmann che suscitano subito nel bimbo una bruciante volontà formativa: dipinge acquarelli, inventa racconti e poemi fantastici dettati alla mamma prima di imparare a scrivere. La musica arriva dopo, legata allo spirito religioso di Wolfgang, attratto dalla sacralità del rito, dall'odore dell'incenso, dal suono dell'organo che a sette anni riesce a suonare improvvisando per un'intera giornata finché non gli viene tolta la corrente elettrica dai compaesani esasperati. La musica nasce in Rihm dalla manipolazione di uno strumento. Non dimentica questa lezione quando intraprende gli studi accademici.

I maestri Eugen Werner Velte, docente all'Accademia di Musica di Karlsruhe, uomo generoso, pronto a concedere ogni minuto libero agli allievi, capace di insegnare il rigido linguaggio seriale di Webern, lasciando la possibilità di impiegarlo liberamente; autore di indimenticate lezioni sugli ultimi quartetti di Beethoven che dimostrano al giovane compositore come si possano conciliare un'inflessibile organizzazione dei suoni con una prorompente carica espressiva. La natura indisponibile a compromessi di Stockhausen durante le estati a Darmstadt e gli inverni a Colonia conforta Wolfgang negli anni maturi dell'apprendistato, e imprime la svolta decisiva verso una strada del tutto personale: lo invita a seguire la propria voce interiore con migliore disposizione d'animo, ad apprezzare, nel processo compositivo, il valore dell'intuizione da una parte e un fermo senso delle durate e delle proporzioni dall'altro.

I predecessori Di Schoenberg Rihm apprezza il fuoco creativo, ma avverte il senso di soffocamento che la sua musica soffre quando è costretta in una rete dodecafonica; ama Berg sopra ogni altro e saluta Debussy come un redentore: egli spalanca le finestre e libera dall'odore di muffa quelle grigie camere formali dove ciascun compositore militante del dopoguerra sembrava obbligato a vivere, impegnato a riempirle di musica senza mai uscirne. Dal compositore francese Rihm impara a scrivere partendo da zero ogni volta, assumendosi in pieno la responsabilità della creazione.

Lo stile Considerato l'esponente di punta della "nuova semplicità", in realtà Rihm promuove un recupero irreversibile del valore comunicativo ed emozionale dell'arte misconosciuto per molti anni, senza semplificare un bel niente. Il compositore non utilizza un solo idioma linguistico, ma adotta una grammatica e una sintassi funzionali agli scopi espressivi contingenti, quindi sempre diverse. La forma è tensione serpeggiante tra segrete, cunicoli, nascondigli che aspira a un punto d'equilibrio, le idee fluttuano di continuo tra un'estetica dell'evocazione e una della provocazione, rigenerando materia apparentemente morta per slanciarla verso un futuro divinato. Di fronte a questa scrittura "in punta di nervi e non di penna" chi ascolta legge una traduzione sismografica del vivere, dove aria e anima, natura ed essere concorrono a scrivere un unico, fervido, instabile disegno.

Il tempo secondo Prêtre

di Arrigo Quattrocchi

GIOVEDÌ 31 GENNAIO ore 20.30
VENERDÌ 1 FEBBRAIO ore 21
Auditorium del Lingotto

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Georges Prêtre *direttore*

Musiche di Brahms, Respighi

Georges Prêtre è cambiato nel tempo. Ci sono artisti, interpreti, che negli anni della maturità e della vecchiaia offrono un'immagine sostanzialmente coerente rispetto a quella degli anni giovanili; altri invece subiscono un'evoluzione che ne modifica sostanzialmente l'identità. È quello che è successo, in qualche modo, a Georges Prêtre. Il direttore di oggi, riflessivo, dedito al repertorio sinfonico e assai spesso a quello romantico di area tedesca, ricorda ormai da lontano il giovane energico, dal carisma dionisiaco, impegnato intensivamente nel teatro d'opera e considerato specialista del repertorio francese.

Georges Prêtre

Per molti lustri, infatti, Prêtre è stato conteso dalle istituzioni italiane soprattutto come interprete di riferimento della musica francese. Alla Scala è stato invitato per *Carmen*, *Werther*, *Les Troyens*, *Faust*, *Samson et Dalila*, *Pelléas et Mélisande*, *L'heure espagnole* e *L'enfant et les sortileges*, per alcune opere di Puccini (*Bohème*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Turandot*) e del Verismo (*Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*), per una sola opera di Wagner (*Die Walküre*), mai per un'opera di Verdi o di Strauss. Fu Francesco Siciliani, quando era direttore artistico delle Orchestre della Rai, a chiedergli, con lungimiranza, di dirigere il *Rosenkavalier* e l'*Ottava* di Mahler; ma anche la *Norma* di Bellini, registrata a Torino; nonché una *Kovancina* destinata a saltare durante le prove per una delle leggendarie sfuriate del direttore verso le sue orchestre (volarono parole grosse, e venne evocato il generale Cambronne). Siciliani non mancò tuttavia di catturare su nastro *Les Troyens* e *La damnation de Faust* di Berlioz, la *Carmen*. Parallelamente, all'Accademia di Santa Cecilia, Prêtre diresse, negli anni Settanta, la *Terza* di Mahler e l'*Eroica* (nonché il *Requiem* di Verdi); tuttavia queste prove erano considerate da buona parte del pubblico come stravaganti evasioni da un recinto obbligato, alle quali difettava una radice culturale posseduta solo dai direttori di area tedesca. Non meno chiari gli orientamenti dell'industria del disco; Prêtre è entrato in sala di registrazione per incidere *Carmen*, *Les pêcheurs de perles*, *Samson et Dalila*, *Werther*, nonché *La traviata* (opera spesso considerata come progenitrice dell'*opéra-lirique* francese) e l'accoppiata *Cavalleria rusticana-Pagliacci*. Quasi inosservata è passata la sua *Lucia di Lammermoor*, che pure segnava una netta discontinuità rispetto alle tante registrazioni degli "esperti" maestri italiani.

È giusto domandarsi, dunque, perché, negli anni giovanili, le qualità direttoriali di Prêtre si siano manifestate in modo così prepotente e inequivoco prima di tutto nel repertorio francese e in quello operistico. Perché Prêtre, più che essere incline a costruire severe architetture, è sempre stato un cultore di una estetica compiaciuta del suono, capace di accendere e inebriare una esecuzione; ed è, questa cultura del suono, una componente centrale della musica francese, culminata nell'esperienza impressionistica. La cavalcata verso l'inferno della *Damnation*, il valzer del *Faust*, l'inno alla libertà della *Carmen*, nonché la progressiva accensione del *Bolero*, si avvalevano, attraverso la lettura di Prêtre, più che di un ferreo controllo dell'insieme, di una cura peculiare del gioco timbrico, di una elasticità del fraseggio e di una improvvisa accelerazione della tensione, in grado di offrire emozioni difficilmente ripetibili.

Questa specializzazione "francese", tuttavia, Prêtre l'ha sempre rifiutata; ha sempre rivendicato con forza il diritto di superare le barriere delle culture nazionali; di dirigere Verdi, Brahms, e Gershwin tanto quanto Debussy e Ravel. Forse proprio questo desiderio di essere accettato anche come interprete di altri repertori è all'origine del suo distacco dal teatro d'opera, sul quale distacco hanno senz'altro influito anche altri fattori: la difficoltà di riunire cast adeguati, di gestire i meccanismi degli enti lirici, di confrontarsi con allestimenti innovativi. Dedicarsi al repertorio sinfonico, d'altronde, significa avere maggiore libertà di orientamento e di scelta nella compilazione dei programmi. Ma l'abbandono del teatro d'opera – con pochissime eccezioni – ha inciso significativamente anche sulla personalità dell'interprete. Le accensioni brucianti hanno lasciato il passo a scelte di tempo posate, al manifestarsi di un intimismo più sofferto e riflessivo. Se Prêtre affronta, oggi, i poemi sinfonici di Respighi, è probabile che egli li legga tuttora, e legittimamente, come esiti di un filone impressionista; se affronta, invece, la *Quarta Sinfonia* di Brahms, è probabile che egli si accosti a questo testo valorizzando più la ricchezza della scrittura sinfonica che non il rigore della costruzione, senza però quegli equivoci di prospettiva che talvolta le sue letture giovanili potevano suscitare. La verifica, e la misura della distanza con il Prêtre di anni lontani, spetta al pubblico torinese.

La bacchetta magica del giovane Mikko

GIOVEDÌ **17** GENNAIO ore 20.30
VENERDÌ **18** GENNAIO ore 21
Auditorium del Lingotto

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Mikko Franck *direttore*
Elina Garanca *soprano*

Musiche di Sallinen, Berg, Sibelius

Sono ormai parecchi anni che dalla sua terra ghiacciata Babbo Natale esporta e regala al mondo della classica interpreti e compositori di straordinaria personalità. La *new wave* musicale finlandese si sta infatti imponendo come un vero e proprio fenomeno (più o meno quel che capita con i piloti di rally e Formula 1) e per capire quale fermento creativo si stia vivendo in quel paese – dove tra migliaia di laghi spuntano come funghi auditori e teatri d'opera – basta visitare il sito internet del Fimic, il Centro d'informazione della musica finlandese (www.fimic.fi). Frutto di una tradizione che ha radici profonde, l'attuale scuola finlandese, che discende da quella tedesca, può avvalersi, quali centri propulsori della formazione e della vita musicale, di un'accademia nazionale di livello europeo e di un teatro d'opera modernissimo non soltanto nell'aspetto architettonico e nella tecnologia di palcoscenico, ma anche per quanto riguarda i criteri di gestione e di programmazione. Non sorprende quindi che da un tale *humus* germogli non soltanto qualche talento isolato ma un'intera generazione di musicisti. Se sul fronte della composizione sono Einojuhani Rautavaara, Kaija Saariaho e Magnus Lindberg le "teste di ponte" nei principali festival europei, l'apripista dei direttori finlandesi è stato Esa-Pekka Salonen, ancor giovane eppure veterano del podio dei maggiori complessi mondiali, seguito a ruota da Jukka-Pekka Saraste. Secondo quanto sostenuto dal *columnist* del "Daily Telegraph" Norman Lebrecht nel suo recente libro *Il mito del maestro*, la Finlandia è oggi la fonte più fertile di nuove bacchette: il corso dell'eccellente didatta Jorma Panula all'Accademia "Sibelius" di Helsinki ha affinato negli ultimi anni diversi talenti, tra cui spiccano i nomi di Sakari Orano, designato alla successione di Simon Rattle a Birmingham, e di Mikko Franck, bacchetta magica appena ventunenne. Quando quest'ultimo debuttò a Stoccolma, tre anni fa, gli orchestrali strabiliati dalla sua sicurezza e dal suo carisma dissero di essersi trovati di fronte a un ragazzino che dirigeva "come un vecchio maestro".

Franck ha iniziato a suonare il violino all'età di cinque anni e nel 1992 è stato ammesso all'Accademia "Sibelius", dove ha conseguito il diploma per poi perfezionarsi a New York, in Israele e in Svezia. Ha studiato direzione d'orchestra appunto con Jorma Panula dal 1995 al 1998 e fin dal suo debutto sul podio, a diciotto anni, ha dimostrato un carisma fuori dalla norma. Dopo aver diretto i principali complessi finlandesi (con cui continua a collaborare, in particolare con l'Orchestra Sinfonica della Radio Finlandese e la Filarmonica di Helsinki), dal 1997 è regolarmente ospite delle Orchestre di Göteborg, Oslo, Bergen, Stoccolma, Bamberg e dei complessi della Radio svedese, islandese e scozzese. Dopo questa assidua frequentazione nordica è sempre più spesso emigrato verso Sud, fino in Israele, e verso Ovest, negli Stati Uniti. Nel corso della corrente stagione è stato scritturato per una serie di concerti con la Filarmonica di Monaco, le Orchestre della Deutsche Staatsoper di Berlino e della Tonhalle di Zurigo, così come le sinfoniche di Tokyo, Atlanta, Chicago. Se la vocazione di Franck è spiccatamente sinfonica, in anni di frenetica attività ha comunque trovato il tempo di frequentare anche il grande repertorio operistico, dirigendo *Don Giovanni*, *Il flauto magico*, *L'elisir d'amore*, *La traviata*, *Carmen* e *La bohème*. La prima consacrazione a livello globale è arrivata qualche mese fa con il premio per la migliore *performance* orchestrale conferito dal Grammy Awards all'incisione discografica di *En Saga* e *Le leggende di Lemminkainen* di Sibelius (Ondine ODE 953-2), diretta da Mikko Franck alla guida dell'Orchestra Sinfonica della Radio Svedese (gli altri premiati sono stati Rattle, Barenboim, Gergiev e Mackerras!). Se John McGrody su "Network Chicago" ha definito la sua lettura «ardente, sensuale ed espansiva», "The Guardian" parla addirittura di «un interprete di immense promesse». *(f.f.)*

USi e AbUSi

CARMINA ET IMPERIUM

Non è un caso che la musica dei *Carmina Burana* sia stata utilizzata in numerosi film del secondo Novecento e abbia fatto da sfondo sonoro a molti spot pubblicitari: è brulicante di energia, ricca di particolari e colori come un dipinto fiammingo, ma edificata su pochi, unanimi elementi forti e replicati nel tempo senza sviluppi o variazioni, fatti di ostinati ritmici e fasce di suono lungamente tenute. Ideale ambiente sonoro per una sequenza cinematografica con un unico fondale ed eventi, volti, motti in evoluzione. Un *theatrum emblematicum*, dove la musica squadra temi-simbolo universali cui le immagini alludono, ma che non esplicitano. Scorrendo la mia memoria di cinefilo incontro coerentemente i *Carmina* in ambientazioni medievali. Un medievale, leggendario o mitologico, ora metafora dell'inconscio più oscuro, delle dinamiche collettive più ancestrali e barbare, dell'ambiguità tra segreto, labirinto e mistero.
Sempre legato a una rappresentazione del potere. Quello bianco della Verità, conquistato da Artù prima estraendo la spada dalla roccia, poi bevendo dal Graal o quello nero di Morgana che trasforma le carni in pietra in *Excalibur*; il potere della Morte ne *Il settimo sigillo* di Bergman, che approssima all'Apocalisse il crociato deluso e dubbioso e indica la follia del giullare come unica strada per dare scacco (matto) a un destino di distruzione e annientamento. Il potere del sesso "obbligatorio e brutto" come metafora del consumo, dello sfruttamento dei corpi e delle vite ridotte a cose in *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, di un Pasolini stanco di vivere e incapace di trovare nell'arte uno strumento di riscatto.
Nell'opera di Orff si rispecchia bene il potere che non racconta, afferma; che proclama, non discute; che percuote, non sfiora; che scolpisce, non canta.
Non si prende a braccetto il potere, si cavalca come il baldo giovine impavido e sensuale che, in uno spot di qualche anno fa, solcava le onde di un oceano impetuoso, dominatore della Natura grazie a un profumo *pour homme* irresistibile all'olfatto femminile. Anch'esso fenomeno di natura. *(gianni nuti)*

INTERVISTA

Ottoni e archi in prima serata

Un legame sempre più stretto fra le più importanti istituzioni musicali torinesi, l'**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai** e il **Teatro Regio di Torino**, ha visto protagonista negli ultimi anni, all'interno della Stagione Sinfonica della Rai e al fianco dell'Orchestra, il **Coro del Teatro Regio**, guidato dal maestro **Bruno Casoni**. Ripercorrendo alcune delle ultime tappe di questo connubio, dall'*Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev alla *Terza Sinfonia* di Mahler nella stagione 1998-1999, dal *Re Davide* di Honegger al *War Requiem* di Britten nella 1999-2000, compresa la partecipazione del Coro di voci bianche del Regio nel *Faust* di Schumann e nel *Cavaliere della rosa* nella scorsa stagione, fino alla recente *Seconda sinfonia* di Mahler, a dicembre, il pubblico ha seguito il continuo crescendo dell'impegno artistico e del valore professionale di un tale rapporto. **Venerdì 25 e sabato 26** gennaio al banco di prova di opere tanto importanti quanto imponenti si aggiungeranno i *Carmina Burana*, il più celebre lavoro di Carl Orff, i cui testi ricavati dalla raccolta del monastero di Benedicte Beuren (Baviera) nota come Codex Latinus 4660, inneggiano all'amore, al vino e alle gioie profane della vita, attraverso una musica travestita da movenze arcaiche. *(m.l.)*

Il patrimonio artistico e umano in forze presso l'Orchestra Nazionale della Rai ha trovato, con la direzione artistica di Daniele Spini, modo di esprimersi lungo tre strade: una stagione sinfonica che affronta i repertori più svariati, dal Barocco alle prime esecuzioni assolute con i più grandi direttori viventi e con giovani scoperte; alcuni concerti per strumento solista, eseguiti da prime parti dell'Orchestra; *Domenica Musica*, la stagione dei complessi da camera proposta al Sermig una domenica mattina al mese. La caratura delle formazioni impegnate in quest'ultima operazione e l'interesse per specifici progetti hanno indotto la direzione, da quest'anno, a promuovere alcuni appuntamenti in "prima serata". Così, se *Domenica Musica* prosegue con l'appuntamento del 13 gennaio (Sermig, Arsenale della Pace, ore 11) che vedrà un ensemble di legni e ottoni impegnato in una prima assoluta del brano vincitore del Premio Casella 1999, un *Divertimento* di Mozart e una *Sinfonia per strumenti a fiato* di Strauss, il 3 e 4 gennaio al Lingotto si misureranno gli archi senza direttore e gli ottoni dell'OSN guidati da Jay Friedman in un originale e affascinante confronto.
Se i primi navigheranno sulle acque note delle *Stagioni* di Vivaldi (nocchiero il violinista Roberto Ranfaldi) gli ottoni allestiranno un vero teatro della memoria dialogando a più cori con musiche della scuola cinquecentesca veneziana. L'originalità dell'operazione merita qualche parola in più e all'uopo chiediamo a uno dei protagonisti della serata, Joseph Burnam, primo trombone dell'Orchestra qualche particolare.

Maestro, com'è nata questa produzione?
«La paternità dell'idea di un concerto diviso tra ottoni e archi è naturalmente del direttore artistico; quando questi mi ha fatto partecipe del progetto ho suggerito di prevedere un direttore perché i gruppi sono grandi, opereranno a distanza gli uni dagli altri. Occorreva una figura che fosse esperta di musica rinascimentale e barocca, essendo il programma – con musiche di Gabrieli e Monteverdi – assai specialistico. Il nome di Friedman mi è balzato subito alla mente come il più adatto a coprire quest'incarico».

Quali le peculiarità di questa parte del concerto?
«Anzitutto un programma per gruppo d'ottoni grande in stagione è fatto inaudito per il pubblico della Rai: suono da vent'anni in orchestra e non è mai capitato un evento del genere. Di solito in un concerto sinfonico gli ottoni intervengono occasionalmente e per poco tempo, mentre una metà del programma in questo caso è tutta nelle nostre mani così da lasciare al pubblico la possibilità di mettere a fuoco, il nostro potenziale espressivo e timbrico senza il filtro degli archi, il contorno delle percussioni o gli impasti con i legni. Inoltre, con questo repertorio a tre e quattro cori speriamo di poter sfruttare gli spazi del Lingotto in modo da valorizzare, dal punto di vista sonoriale, il gioco delle distanze».

La presenza di Friedman attesta che tra la scuola di ottoni europea e quella americana esistono ormai forti convergenze?
«In un mondo dove le informazioni e le idee si scambiano in tempo reale le scuole nazionali non hanno ragione di sopravvivere: possono restare poche marginali differenze, ma non è più un problema di compatibilità come quindici, vent'anni fa».

Lei è amico, oltre che collega, di Jay Friedman; potrebbe darci qualche notizia su di lui?
«Certo è noto che Friedman, originario di Chicago, ricopre da quasi quarant'anni il ruolo di primo trombone nell'Orchestra Sinfonica di questa città; per il nostro strumento è una delle figure di riferimento più importanti nel mondo sia come docente sia come interprete. Fin da quando, a 24 anni entrò in orchestra, si dimostrò incuriosito dalle partiture e non solo dalla parte che doveva suonare; iniziò a studiare tecnica della direzione d'orchestra e poi si avventurò, nella maturità, verso questa nuova occupazione. Fu nominato nel 1995 direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica di Oak Park e River Forrest; nello stesso anno inaugurò l'American Opera Group con *The Bear* di Walton e *The Medium* di Menotti. Famoso interprete di Wagner e Sibelius, Friedman è anche noto come arrangiatore: il suo lavoro più recente, *Una sinfonia alpina* di Richard Strauss, gli è stato commissionato da Michael Mulcahy.
Nonostante questa celebrità, Friedman è un uomo facilmente avvicinabile, affabile, non si cura della propria fama quanto piuttosto dei suoi cavalli da corsa, che allena, nel tempo libero, in una grande fattoria di sua proprietà». *(g.n.)*

Joseph Burnam e Roberto Ranfaldi

INTERVISTA

Mehta: la musica è per tutti

di Cecilia Fonsatti

Maestro Mehta, lei ha suonato il violino, il pianoforte, il contrabbasso e le percussioni e ha studiato composizione e medicina, oltre ad aver cantato in coro (partecipando tra l'altro all'incisione della *Nona* di Beethoven diretta da von Karajan!). Fra tutte queste esperienze, quale le ha lasciato il segno più deciso? E quale l'ha maggiormente aiutata nella sua professione?
«Sicuramente assistere alle prove d'orchestra dirette da mio padre Mehli Mehta (che aiutavo e seguivo con grande passione); inoltre a Vienna ho avuto l'occasione di seguire il lavoro dei più grandi direttori di quegli anni (erano i Cinquanta): fu una grande scuola. Anche l'aver suonato in orchestra è stata un'esperienza formativa importante, naturalmente!».

A proposito della prima volta che salì sul podio, a sedici anni, lei disse «ebbi l'impressione che l'orchestra fosse come una carrozza trainata da oltre cento cavalli: si possono allentare o stringere le briglia, o lanciarli al galoppo...». La pensa ancora allo stesso modo dopo tanti anni trascorsi a dirigere i maggiori complessi del mondo?
«Spiego meglio che cosa volevo dire: l'orchestra è come una carrozza con sei cavalli; una volta fatte le prove e acquisita la fiducia, è indispensabile talvolta lasciarla libera di esprimersi da sola... magari per otto battute... senza quasi disturbare i musicisti... e poi saper valutare quando stringere nuovamente la bacchetta in pugno e riprenderne il controllo...».

Lei è certamente uno dei direttori d'orchestra più coraggiosi, da sempre attivo e attento alla politica e al sociale. Secondo lei la musica può contribuire a migliorare la società?
«Credo che ogni giorno la musica migliori la società, e non soltanto la "mia" musica. Ogni giorno nel mondo ci sono migliaia di concerti e migliaia di persone ascoltano la musica, in teatro, all'opera, nelle chiese... questo aiuta molto l'umanità. In Afghanistan erano sei anni che non ascoltavano musica: la prima cosa che hanno fatto dopo la liberazione di Kabul è stata riaccendere le radio; tutti abbiamo bisogno della musica!».

Nel 1970 per la NBC lei partecipò a una trasmissione televisiva a fianco di Carlos Santana; in seguito ha diretto i due più grandi concerti dei *Tre tenori* alle Terme di Caracalla a Roma, rilanciando la lirica nel grande mondo della musica commerciale. Che atteggiamento ha nei confronti della musica di tradizione non classica?
«Mi piace moltissimo il jazz, e comunque quell'esperienza alla NBC fu una sfida: proporre un'ora di musica, classica e pop, senza interruzioni pubblicitarie. Santana e io ci esibimmo fianco a fianco, insieme anche con Who e Jethro Tull; fu un progetto molto discusso, allora, ma io all'epoca avevo molta voglia di sperimentare».

Sempre a proposito di televisione, lo scorso anno a Parigi ha diretto l'OSN della Rai e un cast di ottimi cantanti nel progetto *Traviata à Paris*: che cosa le ha lasciato quell'esperienza? Reputa che la lirica sia uno spettacolo adatto alla televisione?
«Credo che questo ambizioso a grandioso progetto (che si è anche conquistato l'Emmy Award 2001 e il Prix Italia 2001, e che uscirà presto in dvd) sia la prova lampante che l'opera è adatta alla televisione. Io credo sia stato un successo nella misura in cui siamo riusciti a non sacrificare artisticamente e musicalmente nulla. I tempi musicali, il contatto con i cantanti e con l'orchestra: il meccanismo è stato identico a quello di una vera produzione teatrale. Naturalmente non sarebbe possibile ripetere questa esperienza ogni due mesi: è stata una grande fatica! Ma durante il lavoro ho avuto la massima collaborazione di tutti, da Andermann (il produttore) all'ultimo dei tecnici, e anche l'atteggiamento dell'Orchestra e dei cantanti è stato ammirevole».

Lei ha affermato: «Quando c'è simbiosi tra orchestra e direttore tutto funziona meglio e le esecuzioni sono migliori. Ciò è facile quando vi è un rapporto di lavoro lungo e stabile».

Come si pone invece di fronte alle orchestre che le capita di dirigere solo occasionalmente?
«Io faccio questo molto di rado. Le uniche due orchestre che dirigo come "ospite" sono i Berliner e i Wiener [*Philharmoniker, ndr*], che "frequento" da quarant'anni circa: ho quindi avuto modo di seguirne l'evoluzione e di fronte a loro non mi sento estraneo. Oltre a queste, dirigo soltanto la Israel Philharmonic Orchestra, il Maggio Musicale Fiorentino e la Bayerische Staatsoper di Monaco; qualche volta la Los Angeles Philharmonic Orchestra».

In occasione di questo appuntamento torinese del Lingotto lei ha scelto due composizioni molto celebri, *Le sacre de printemps* di Stravinskij e *Shéhérezade* di Rimskij-Korsakov. Perché?
«Quello di Torino è un programma che amo molto e che eseguo molto di rado. Stravinskij fu allievo di Rimskij-Korsakov e il legame che unisce i due compositori è forte e particolarmente chiaro in questi due brani».

Che atteggiamento assume di fronte a queste partiture che ha diretto magari più volte e in periodi diversi della sua vita?
«Nel *Sacre* laddove un tempo il barbarismo pagano dominava la mia interpretazione, oggi troverete una maggiore varietà dei colori. Rimskij-Korsakov invece lo eseguiamo per la prima volta (dopo due repliche a Firenze sempre in gennaio). In ogni caso la differenza maggiore la fa proprio l'orchestra; anche a distanza di pochi anni ogni musicista matura una propria consapevolezza musicale della partitura che suona, più "cameristica", perché a differenza delle prime esecuzioni in cui la preoccupazione sta nel "leggere" le note, si può finalmente lasciare andare all'ascolto dei propri colleghi e delle altre famiglie di strumenti...».

SABATO 12 GENNAIO
Auditorium del Lingotto
ore 21

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino
Zubin Mehta *direttore*

Musiche di Rimskij-Korsakov, Stravinskij

Zubin Mehta

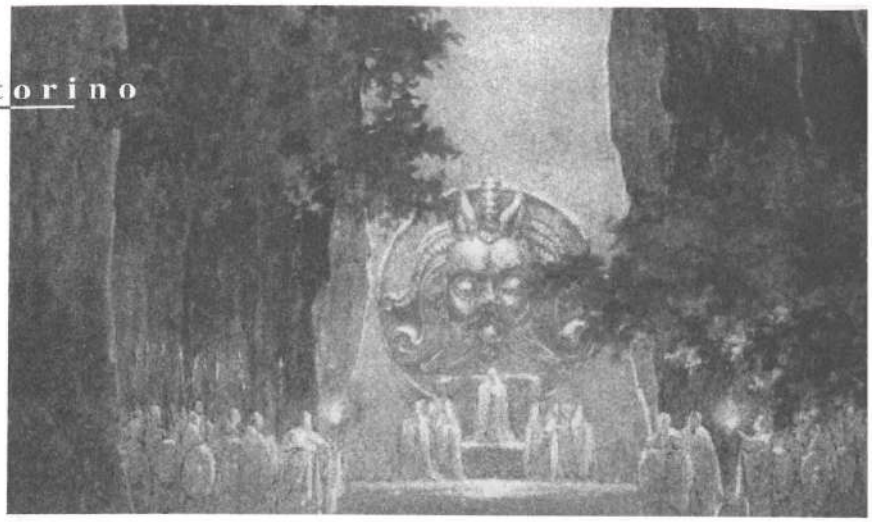
Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

La silhouette della principessa e lo choc del Sacre

di Giorgio Pestelli

Mentre attendeva al lavoro di orchestrazione del *Principe Igor* di Borodin (1888), Rimskij-Korsakov sentì l'urgenza di una composizione sinfonica suggerita da *Le mille e una notte*, l'inesauribile serbatoio d'immaginazioni orientali, forse in combutta con lo stimolo esotico già presente nell'opera di Borodin cui accudiva; annotò qualche appunto e, secondo il suo solito, rimandò la stesura e il completamento dell'opera ai lunghi mesi estivi, trascorsi quell'anno in un villaggio del distretto di Luga. Ne sortì la suite sinfonica *Shéhérazade*, che assieme al *Capriccio spagnolo* scritto un anno prima e all'ouverture *La grande Pasqua russa* della stessa estate 1888 concludeva, secondo le parole dell'autore, «un periodo della mia carriera, al termine del quale il mio modo di trattare l'orchestra aveva raggiunto un grado ragguardevole di virtuosità e di pienezza sonora»; ma in realtà, dietro il secco tecnicismo, Rimskij occulta il composito orizzonte delle sue sgargianti partiture e soprattutto la consapevolezza di aver pressoché inventato una "musica d'avventure". Nel nome di *Shéhérazade*, Rimskij-Korsakov compendia alcuni temi del celebre novelliere distribuendoli in quattro movimenti principali ispirati ad altrettante scene o situazioni: il mare e la nave di Simbad, le avventure del principe Calendo, il principe e la principessa, festa a Bagdad e nave che si infrange sugli scogli; ma tutto senza stecati o riscontri puntuali perché, sempre secondo il compositore, gli «apparenti *Leitmotive* non sono che puri materiali musicali o temi dati per uno sviluppo sinfonico: temi che si compenetrano e si spargono per tutti i movimenti della suite, alternandosi e intersecandosi a vicenda». Infatti, nessun titolo extramusicale verrà aggiunto in partitura per orientare l'ascolto; unico legame evidente è l'intervento solistico del violino, che rispunta ogni volta da capo come la *silhouette* della principessa pronta a ricominciare un nuovo racconto: affabulazioni sostenute dagli accordi di un'arpa, velari iridescenti dietro i quali Rimskij si mimetizza nello stereotipo del favoloso e del lontano.

«Terminando a Pietroburgo le ultime battute dell'*Uccello di fuoco* – racconta Stravinskij nelle *Cronache della mia vita* – un giorno intravidi nella mia immaginazione, in modo del tutto inaspettato, lo spettacolo di un grande rito sacrale pagano: vecchi saggi erano seduti in cerchio a osservare la danza della morte di una fanciulla che essi sacrificavano per rendersi propizio il Dio della primavera». Era il soggetto de *Le sacre du printemps*; ma il lavoro venne subito rimandato per l'irruzione, altrettanto inattesa, di *Petruška* che assorbì Stravinskij nel 1910-11. Solo dopo questa parentesi Stravinskij si consultò con il pittore Nicolas Roerich, amico e studioso del mondo pagano, per mettere a fuoco il soggetto; quindi, ritiratosi nella tenuta paterna di Ustilug lavorò con alcune interruzioni fino al novembre del 1912; il 28 maggio 1913 *Le sacre du printemps* inaugura la stagione dei Balletti russi al Théâtre des Champs Elysées, direttore Pierre Monteux, coreografia di Vaslaw Nijinsky. L'esito di quella "prima", come si sa, fu disastroso; ma già l'anno dopo, come puro pezzo da concerto, la *Sagra* conobbe il suo primo trionfo, non più interrotto fino a oggi; alla sua popolarità, oltre ai balletti ideati da Millos o da Béjart, ha di certo contribuito pure la celebre *Fantasia* di Walt Disney (1940), dove tuttavia la ferocia è accortamente circoscritta al regno animale e tellurico, senza presenze umane. L'opera è concepita in due grandi quadri, *L'adorazione della terra* e *Il sacrificio*: entrambi sono organizzati secondo un voltaggio espressivo crescente, che parte da una zona di attesa e preparazione e poi sale, con qualche riflusso di calma, verso un culmine di scatenamento fonico e ritmico. Nei suoi ammirevoli *Souvenirs sur Igor Stravinsky* del 1946, Ferdinand Ramuz dirà di Stravinskij: «Siete un uomo che si getta sulle sue prede, siete un uomo da preda… d'istinto puntate sempre al significativo, al vero, all'autentico, in tutte le cose, e sempre alle materie brute, alle non classificate, alle non percepite»: parole che ancora oggi risentono dello *choc* provocato dalla scoperta de *Le sacre du printemps*.

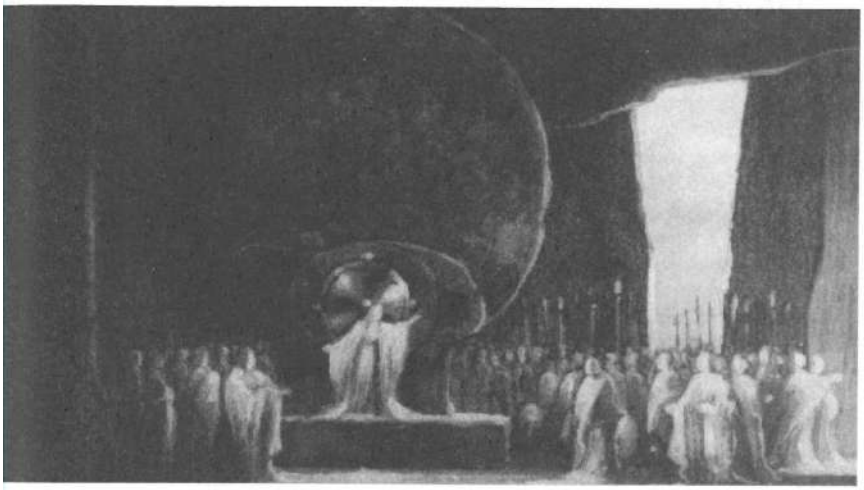


Norma, natura e conflitto

di Sergio Bestente

In una famosa lettera del 1° settembre 1831, Vincenzo Bellini scriveva a Giuditta Pasta per annunciarle la scelta del soggetto di una nuova opera, su libretto di Felice Romani; il grande soprano si trovava a Parigi, e aveva da poco assistito alla messa in scena della tragedia di Alexandre Soumet da cui il soggetto sarebbe stato tratto: *Norma*, rappresentata all'Odéon il 6 aprile 1831. In un passo della lettera si legge: «Spero che questo soggetto si trovi di vostro gusto: Romani lo crede di grande effetto e proprio pel vostro carattere enciclopedico, perché tale è quello di *Norma*». Bellini, compositore molto attento alla scelta dei propri soggetti, era pienamente cosciente della ricchezza di connotazioni e dell'amplissimo ventaglio di emozioni che il personaggio della druidessa era in grado di evocare nel pubblico europeo. Tutta una molteplicità di richiami letterari, poetici, e persino politici si intrecciavano infatti sotterraneamente nel corpo di questa tragedia, opera di un drammaturgo alla moda e ben consapevole delle richieste che la recente sensibilità romantica ispirava nel difficile pubblico parigino. Pur sfrondando azioni e personaggi, Romani ricalca il testo francese con relativa fedeltà: gran parte dei temi, delle atmosfere e delle situazioni del libretto sono già presenti tra le pagine della tragedia. Tuttavia, tra le numerose differenze tra libretto e tragedia, una che rivela delle implicazioni tutt'altro che secondarie è la scomparsa dalla vicenda di qualsiasi accenno al Cristianesimo.

Nel testo della tragedia Clotilde è la nutrice dei due figli segreti di Norma; la sua non appartenenza alla comunità dei Galli è sottolineata dalla fede cristiana, e i suoi dialoghi stemperano la "barbarie" degli altri personaggi e delle loro emozioni attraverso la fede nel "Dio degli afflitti". Tale omissione da parte di Romani potrebbe non essere motivata unicamente da considerazioni relative all'economia della trama, né da problemi di censura; la mancanza di una terza opzione accentua infatti una violenta polarità da cui l'intera partitura di *Norma* è pervasa. È la polarità tra due mondi, uno per così dire "mediterraneo", profondamente urbanizzato e solare, l'altro "nordico", notturno e misterioso, immerso in una natura onnipervasiva, simboleggiata dalla foresta druidica. Ogni riferimento di Pollione alla propria patria allude all'Urbe e alla luce; persino nel sogno, l'arrivo di Norma è legato all'oscurarsi del giorno, e la promessa che il proconsole fa ad Adalgisa è di un *«ciel più puro e Dei migliori»*; viceversa, il riferimento alla natura selvatica della foresta è presente in quasi ogni verso che i Galli intonano. Tale polarità esprime in maniera compiuta una delle caratteristiche salienti dello stile belliniano: quel conflitto tra forma neoclassica e tensione romantica che trova la sua espressione più compiuta proprio in *Norma*. È soprattutto nel *Finale*, invenzione autonoma rispetto a ogni precedente fonte, che si rivela l'importanza di questo contrasto, che diversi riferimenti poetici hanno nel frattempo tinto di violente allusioni politiche. Buona parte del secondo atto è caratterizzata infatti dal tentativo di Norma di punire l'infedeltà di Pollione attraverso una "vendetta trasversale", meditata prima nei confronti dei propri figli, poi dei Romani in generale, poi di Adalgisa; a sciogliere il nodo giungerà però un'autodenuncia: quel quasi sussurrato *«son io»*, più vicino al cedimento di fronte all'ineluttabilità di un destino che a una presa di coscienza, subito accompagnato dalla confessione di essere colpevole *«oltre ogni umana idea»*.



Ma di cosa si sente colpevole, Norma? Il delitto di cui ella si accusa non sembra essere la rottura dei voti che la legavano alla divinità druidica, né il tradimento del proprio popolo: la sua ascesa al rogo, a fianco di Pollione, somiglia troppo a un'apoteosi finale per denotare l'espiazione di un peccato. Il suo "fatale errore" è stato, viceversa, proprio l'avere ceduto alla tentazione di riparare con la violenza rivolta a terzi innocenti una frattura del tutto privata, facendosi coinvolgere in quello scontro a cui proprio il suo proibito amore per Pollione l'aveva sottratta. Non è un caso che tale improvvisa virata verso la personale autodeterminazione, così antiromantica e anticlassica insieme, coinvolga i due personaggi più reciprocamente lontani dell'opera. Da un lato Pollione, che solo in quel momento scopre il reale valore della scelta con cui Norma l'aveva amato, quella stessa scelta che spinse Medea – altra fonte importante dell'opera – a seguire Giasone: la disperata volontà di affermazione di sé, dei propri desideri e sentimenti al di sopra delle convenzioni sociali; dall'altro lato Oroveso, che per la prima volta in tutta l'opera si distacca dalla turba di guerrieri e sacerdoti che sempre lo aveva accompagnato. Mentre il coro balbetta le sue inutili e rancorose parole, due posizioni apparentemente inconciliabili sono dunque state coinvolte da un sublime e tragico colpo d'ala, capace di sollevare la ragione del cuore sulla vanità dell'odio e della morale comune.

Bozzetti per il nuovo allestimento di *Norma* realizzati da William Orlandi

Bruno Campanella

INTERVISTA

Bruno Campanella: una Norma fiera e coraggiosa

Quali sono state, maestro Campanella, le persone fondamentali per il suo percorso artistico e che cosa le hanno trasmesso?

«Spiccano, senza alcun dubbio, due personaggi. Il primo è Nino Rota, frequentato durante gli anni della formazione a Bari, la mia città d'origine e dove ho vissuto fino a vent'anni: un secondo padre, buono e dolce. Da questo compositore ho imparato a cogliere di una partitura quanto c'è tra le righe e non sulle righe: citava spesso Mozart quando sosteneva che le note scritte sono poco più che "cacche di mosca", sta a noi riportarle a nuova vita ogni volta "ricomponendole". Non è fondamentale risentire ciò che avvertì il compositore nell'atto dello scrivere, l'importante è "com-patire" con il pubblico intense emozioni. Ciò non è inconciliabile con la necessità di restare ligi ai dettami del compositore. L'altra persona che ricordo amorevolmente è Giancarlo Menotti che mi ha permesso di iniziare la carriera. Era il lontano 1967 a Spoleto, dove lavoravo come pianista accompagnatore. Il direttore che avrebbe dovuto dirigere un'opera sconosciuta di Donizetti, *Il furioso all'isola di San Domingo*, litigò con Menotti e se ne andò, così questi cedette a me la bacchetta alla prova generale essendo l'unico che avesse studiato la partitura. L'orchestra suonò al meglio di quanto poteva e Giancarlo decise di aiutarmi chiamandomi molte altre volte. Tra i suoi consigli più preziosi ricordo quello di colmare i silenzi di tensione espressiva come fossero note».

Quali sono i problemi che l'opera belliniana pone a un direttore?

«Non è un caso che in questo momento io stia dirigendo un altro Bellini, qui a Chicago, *Capuleti e Montecchi*, ma tra le due opere c'è un abisso: solo con *Norma* e *I puritani* Bellini ha cambiato volto alla sua idea del canto. Nei *Capuleti* tolgo i tromboni e le trombe per dare maggiore levità all'orchestra. Non per correggere presunti errori compositivi di Bellini o Donizetti, ma gli ottoni della loro epoca non avevano ancora subìto la rivoluzione organologica d'impronta wagneriana con l'introduzione dei pistoni o della *coulisse*, erano a suoni naturali e il loro *forte* era poco più di un ronzio di zanzara: oggi un pieno orchestrale mette a disagio le voci, che sono costrette a forzare eccessivamente l'emissione vocale. In *Norma*, al contrario, c'è bisogno della forza coloristica degli ottoni, non si possono togliere, ma occorre agire affinché non straripino».

Dal punto di vista estetico è cambiata negli anni la sua immagine di *Norma*?

«Nelle mie prime letture dell'opera mi sono lasciato influenzare da un'idea di *Norma* infelice e lamentevole: indulgevo nel farle fare rubati eccessivi che corrispondevano a una donna debole, remissiva, facilmente influenzabile. In realtà è un personaggio pieno di coraggio, abituata a comandare; lei influenza gli eventi e quando per una volta è sopraffatta, la reazione è rabbiosa, piena d'odio. In questo modo la bellissima parte di Adalgisa risulta leggermente offuscata, è soggiogata dalla volontà di Norma ed è la ragione per la quale non vuole accettare compromessi».

Per le impegnative parti di Norma e Adalgisa è difficile individuare oggi interpreti all'altezza?

«Non è facile ma neppure impossibile: nella *Norma* allestita a Parigi June Anderson incarnava bene la donna remissiva che pensavo; a Torino Hasmik Papian, piena di grinta anche nella vita, calzerà a pennello la nuova idea di Norma. Quanto a Sonia Ganassi, ella può assumere la parte di chiunque, è la migliore Adalgisa al mondo: ha cantato con me anche a Parigi e si adatterà benissimo alla mia lettura rinnovata del personaggio».

Quali sono le peculiarità del Teatro Regio, che lei ha guidato come direttore stabile per anni e che continua a frequentare con assiduità, rispetto agli altri teatri del mondo?

«Per un artista, alzato il sipario, tutti i teatri del mondo sono uguali. Torino è tuttavia particolare ai miei occhi, perché mi sento a casa: conosco ogni angolo dell'edificio, mi districo con disinvoltura tra quei cunicoli e i *bunker* che nessuno sa mai dove conducano. Non vedo l'ora di tornare perché sia nella direzione sia nell'Orchestra e nel Coro ritrovo degli amici: abituati come siamo noi a tornare in albergo a fine recita soli, non solo si lavora, ma anche si vive con piacere quando ci si sente circondati da calore e amorevolezza. E poi i torinesi che amano il teatro lo vivono con pienezza: indugiano nel *foyer* dopo la recita a commentare e condividere il successo con gli artisti o arrivano in anticipo per intercettare i protagonisti in procinto di truccarsi e indossare i costumi. Sotto il profilo architettonico mi piacerebbe avesse una facciata-simbolo riconoscibile nel mondo e nella città, ma forse è una peculiarità da non perdere il fatto che il Teatro si nasconda dietro a un porticato bello e omogeneo con una discrezione e una riservatezza tutte sabaude».

Quali sono i suoi prossimi impegni di maggior rilievo?

«Cito volentieri *Il pirata* di Bellini che dirigerò l'anno prossimo al Metropolitan con René Fleming, anch'ella innamorata di quest'opera poco eseguita e poi, tra due anni, una produzione colossale di *Guillaume Tell* in versione integrale e lingua originale all'Opéra di Parigi». (*g.n.*)

INTERVISTA

Fassini: muovere la scena intorno ai personaggi

Maestro Fassini, condivide la predilezione per le arti figurative applicate alla regia teatrale propria del suo maestro Luchino Visconti? Come ha personalizzato questa sensibilità?

«Visconti è stato maestro e padre putativo, per un periodo; la mia vita è stata la sua vita. Ho imparato da lui non solo in teatro, ma a casa sua, viaggiandoci insieme, andando alla scoperta delle cose che lui amava e proprio in queste occasioni ho iniziato a condividere il suo interesse per le arti figurative. Inoltre, memore del suo magistero, quando predispongo un allestimento cerco il mondo più indicato per l'autore che si rappresenta, per questo talora sono accusato di un certo tradizionalismo del quale peraltro mi vanto. Continuo a sostenere che la regia di un'opera lirica debba essere pensata sullo spartito e non sul libretto, per non rischiare che musica e scena corrano lungo direzioni opposte».

Perché ha scelto di fare il regista d'opere?

«Invero non ho scelto, anzi ho cominciato con la prosa, ma a un certo punto sono stato fagocitato dall'opera perché la programmazione dei teatri lirici viene approntata con anni di anticipo, soprattutto negli Stati Uniti e ho finito col farmi coinvolgere in questo susseguirsi di commissioni a tal punto da non avere che qualche piccolo spiraglio da dedicare alla regia di spettacoli non musicali. Poi credo che per evitare di cadere dall'arte al mestiere non si dovrebbero curare più di quattro allestimenti per anno: non è sempre possibile, ma certo auspicabile».

Quale rapporto d'equilibrio lei cerca tra tradizione e innovazione?

«Mi piacciono le idee innovative, mentre detesto le trovate. Sono stato accusato, per esempio, di aver fatto morire Violetta in ospedale, ma volevo attorno alla giovane morente tutto quello che poteva aiutare a leggere con verosimiglianza il personaggio: io vedevo lei, malata di tisi, più in un sanatorio che in una stanza da letto come convenzionalmente si suole ambientarla. Era poi un'immagine evanescente non c'erano altri malati, né particolari in dettaglio, una suggestione credibile insomma».

Lei ha curato altre regie di *Norma*; riprenderà le idee già espresse? Che cosa cambierà?

«Ho curato un allestimento di *Norma* molti anni fa: scovai negli archivi del Comunale di Firenze dei bozzetti di Casorati che mi piacquero molto, così domandai a Piero Tosi di cucire dei costumi compatibili con i disegni di quelle scene. Purtroppo questa bella idea non si realizzò completamente perché, ahimè, era l'anno dell'alluvione e tutto il materiale già predisposto con l'aiuto di Anna Anni fu distrutto. Utilizzammo invece le scene poco dopo a Venezia. Ma era la fine degli anni '60, oggi non sono più interessato a quei bozzetti. Norma è un personaggio imponente nella sua bellezza, quasi un emblema; a Torino sarà interpretato da una donna bella e brava, ma se anche fosse stata grassa avrei potuto vestirla da Europa, come un personaggio mitologico, fuori dal tempo e il risultato sarebbe stato ugualmente apprezzabile. Tuttavia come tutti i lavori di Bellini l'opera è drammaturgicamente forte, ma statica, il coro per lo più commenta, ma non agisce: affinché sia apprezzata da un pubblico moderno necessita di movimento; pertanto dove i personaggi devono fermarsi per un duetto o un'aria, la scena attorno a loro sarà mutevole, terrà vigile l'attenzione degli sguardi».

Come si trova a lavorare al Teatro Regio di Torino?

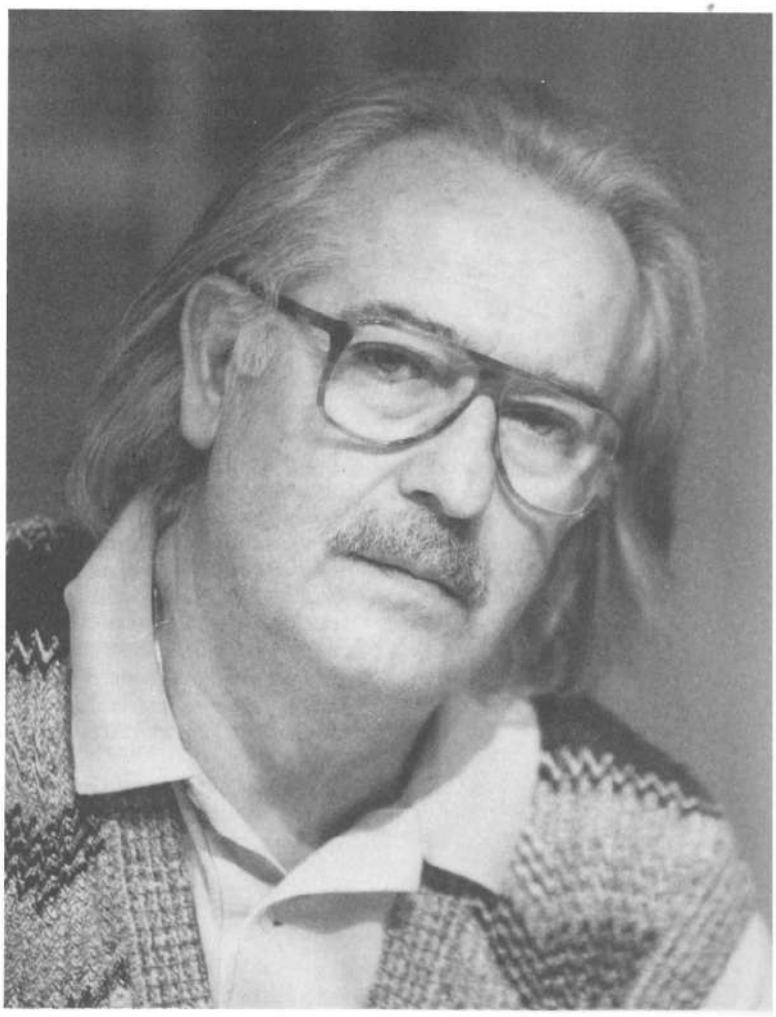
«Benissimo; vi ho lavorato molte volte: posso contare su tecnici e collaboratori competenti e affabili. Mi interessava fare qui questa *Norma* per me innovativa».

Come è cambiata la frequenza del pubblico al teatro d'opera?

«Varia da città a città: dove il teatro vanta una tradizione solida e ha saputo offrire con continuità prodotti artistici di valore può contare non solo su un nucleo d'affezionati, ma anche di giovani. Certo, non trovo ovunque la ressa ai botteghini come un tempo, ma la rinascita è in atto. In fondo il teatro italiano è l'opera lirica: non abbiamo grandi autori di prosa così numerosi; in tre secoli di storia da Goldoni passiamo direttamente a Pirandello; la nostra musica lirica ha dato risultati più numerosi ed equamente distribuiti nel tempo diffondendo capillarmente le sue risonanze nel mondo».

I prossimi impegni?

«A Tokyo curerò prima *Don Carlo* e poi *Werther* con Sabbatini e il debutto dell'Antonacci, a Venezia *Otello*, poi *Manon* a Napoli. Ho invece appena terminato *La straniera*, un'altra grande opera di Bellini, a Catania». *(g.n.)*



Alberto Fassini

Chiudete gli occhi e ascoltate: sarà il vostro programma

di Savina Neirotti

È un gioco divertente cercare di capire perché in una stessa sera, andando a concerto, uno debba sentire proprio quelle musiche lì, scritte da quei compositori, eseguite in quell'ordine. Lo chiamo "gioco" non per togliere merito a chi i programmi li pensa e li realizza, perché chiunque abbia lavorato nel mondo della musica sa quali sono le infinte variabili che portano a decidere un programma di concerto piuttosto che un altro. È un misto affascinante tra la volontà del direttore, la creatività del direttore artistico, la disponibilità dell'orchestra e la coerenza della stagione nel suo insieme. E poi bisogna guardare indietro negli anni, non ripetersi, avere un occhio per le novità o le riscoperte... Un'operazione complicata, fatta di incastri strategici, e degna del massimo rispetto.

In realtà penso a chi ascolta, e a come, se solo avesse il tempo, potrebbe inventarsi il percorso all'interno del programma, sulla base di informazioni che lui stesso seleziona. Sempre che non preferisca chiudere gli occhi e non pensare assolutamente a niente. Ascoltare e basta. Meraviglioso. Ammesso che sia davvero possibile.

Di solito, uno ci riesce solo a brevi tratti. Per il resto, la musica accompagna un *mix* di pensieri pertinenti o disparati, che riguardano la propria vita personale, la qualità dell'esecuzione, l'intensità di una frase musicale. Ed è altrettanto bello pensare che l'esperienza musicale conceda questo: divagare, senza poi essere costretti a riprendere faticosamente il filo. Digressione senza interruzione. Spesso, nel *mix*, entrano anche i nostri collegamenti, le nostre intuizioni e le nostre storie. Non quelle della nostra vita, ma quelle che ci inventiamo. C'entrano con la musica? C'entrano.

Per esempio, prendiamo Gershwin e Franck. «Quando Gershwin incontrava un compositore famoso - dicono – gli domandava sempre di poter prendere delle lezioni. Pare che le abbia chieste a Bloch, Schoenberg, Varèse e Toch, tra gli altri, ma le due risposte più famose sono attribuite a Ravel e Stravinskij. Il francese declinò la proposta, dicendo "Perché dovresti essere un piccolo Ravel se sei già un grande Gershwin?". Il russo, famoso per le sue battute, pare invece gli avesse chiesto quanto guadagnava; quando Gershwin rispose, Stravinskij disse: "Forse dovrei prendere io lezioni da te"» (David Schiff, *The Atlantic*, ottobre 1998).

César Franck era un maestro per eccellenza: «Non fu mai conosciuto al di fuori della cerchia un poco fanatica dei suoi allievi, sui quali esercitava un grande fascino personale» (Guido Salvetti, *Storia della musica*, Edt). Gli allievi si raccoglievano spontaneamente intorno a lui, attratti dalla sua serietà, professionalità, e dal suo amore per la forma strumentale pura, svincolata da ogni moda operistica. La *Sinfonia in re* è un'esempio di questa tensione verso la forma, ed è anche uno dei suoi risultati migliori: «La forma è la sua preoccupazione costante e spesso la sua debolezza» (Salvetti, *Storia della musica*, cit.), ma quando raggiunge l'equilibrio la sua musica diventa qualcosa di mistico e rotondo, un esempio di maestria tecnica.

Sicuramente Gershwin ne sarebbe rimasto affascinato. Lo univa a Franck il piacere dell'improvvisazione, anche se l'altro ricercava la complessità [«Famoso era l'atteggiamento mistico con cui improvvisava all'organo complicatissimi giri di modulazioni armoniche e melodie tese, un poco torbide, senza dubbio molto più sensuali, nel loro cromatismo, di quanto lasciasse sospettare l'austerità del personaggio» (Salvetti, *Storia della musica*, cit.)] e Gershwin la semplicità.

Fin da ragazzino George era attratto dal linguaggio vivo e penetrante della musica popolare americana, e abbozzava sul pianoforte i motivetti uditi per strada, con una sorprendente abilità. Diventò subito ricco e famoso, ma quando gli chiesero per la prima volta di scrivere una composizione sinfonica (la futura *Rapsodia in blu*) si rese conto di non poter esprimere tecnicamente il *sound* sinfonico che aveva in mente, perché, racconta il suo amico Ewen, «Conosceva la musica quanto era necessario per rendersi conto di non conoscerla abbastanza». Così affidò l'orchestrazione a Ferde Grofé, ma da allora cercò sempre di approfondire il discorso sulla musica colta, e orchestrò tutto lui stesso, fino agli ottimi risultati della *Cuban Ouverture*. Del resto «Gershwin rimarrà unico non solo perché ha mescolato il classico con il popolare – l'hanno fatto in molti – ma per come li ha mescolati. I suoi pezzi classici potevano essere scritti solo da un compositore la cui primaria forma di espressione fosse la canzone popolare di trentadue battute; e le sue canzoni devono il loro carattere distintivo al suo costante studio e incondizionato amore per la forma classica. Tutte le sue composizioni contengono motivi che potrebbero apparire negli *show*, ma lo hanno aiutato ad arricchire la sofisticatezza armonica e il calore espressivo delle sue melodie popolari». E se avesse incontrato Franck?

George Gershwin

VENERDÌ 1 FEBBRAIO
TEATRO REGIO ore 20.30

Orchestra del Teatro Regio
Bruno Campanella *direttore*

Musiche di Gershwin, Respighi, Franck

Cartoline dal mondo

a cura di
Filippo Fonsatti

Nome **Paola**

Cognome **Livorsi**

Nata ad **Alessandria**

Il **20 ottobre 1967**

Diploma in **Composizione** nel 1996 presso il Conservatorio «A. Vivaldi» di Alessandria

Luogo di residenza **Helsinki, Finlandia**

Da quanto tempo risiede all'estero e cosa l'ha spinta a lasciare Torino e l'Italia? Quali sono le tappe principali del suo itinerario europeo?

«Ho cominciato a vivere all'estero nel 1996, subito dopo il diploma. Per un compositore credo sia importante passare almeno un periodo fuori dal proprio paese, non solo per tenersi informato (nell'era di Internet ormai si può vivere in qualunque posto), ma per allargare il proprio orizzonte, confrontarsi con altre realtà musicali e culturali. Il primo paese in cui ho avuto occasione di abitare è la Francia: sono stata un anno a Lione, dove ho seguito come uditore il corso di Philippe Manoury in composizione e informatica musicale. Poi mi sono trasferita a Helsinki, dove ho studiato con Kaija Saariaho e Jean-Baptiste Barrière: in Francia e in Finlandia ho cominciato a interessarmi all'informatica, cosa con cui in Italia, negli anni degli studi a Torino, non ero entrata in contatto; più che la mancanza di mezzi, non avevo ricevuto nessuno stimolo in questo senso. Quando ho cominciato a conoscere la musica di Kaija Saariaho ho pensato che un incontro fertile tra musica strumentale (o vocale) e elettronica fosse non solo possibile ma interessante e suscettibile di sviluppi futuri. Già prima mi ero interessata all'allargamento delle sonorità strumentali, alle loro potenzialità timbriche: l'informatica dà una possibilità ulteriore di entrare all'interno del suono e di modificare la materia sonora. In questo senso è stato logico continuare i miei studi a Parigi: dapprima al CCMIX (Centre de Création Musicale Iannis Xenakis) nel 1999-2000, poi all'Ircam l'anno passato. Nel frattempo avevo trascorso qualche mese in Italia, dove avevo collaborato con Giovanni Cospito alla Scuola Civica di Milano».

È positivo il bilancio di ciò che ha fatto finora?

«Direi che complessivamente sono contenta di questi anni, di vita oltre che di studi; ad esempio all'Ircam ho avuto modo di incontrare Tristan Murail, Ivan Fedele e Jonathan Harvey. Ho cominciato a realizzare un progetto che mi sta a cuore, un ciclo di brani per voci e elettronica, su testi del poeta francese Saint-John Perse: un pezzo per voce femminile, *Ohnfad*, e uno per voce maschile (di basso-baritono), *Os*. Comunque ho continuato a tenere un rapporto anche con l'Italia, specialmente con Torino: la De Sono Associazione per la Musica mi ha sostenuto in questo periodo con una borsa di studio; collaboro inoltre da diversi anni come corrispondente dall'estero con "Il Giornale della Musica"».

Da poco lei si è trasferita in Finlandia: sembra difficile, qui da noi, nel cosiddetto paese del melodramma, credere che il paese delle "notti bianche" possa offrire tante occasioni a musicisti e compositori emergenti... È un caso, tutto questo fermento musicale, oppure è il frutto di una tenace programmazione culturale?

«In effetti adesso, anche per ragioni personali, sono tornata in Finlandia, dove la vita musicale è comunque molto ricca.

Anche per me fino a qualche anno fa era un paese praticamente sconosciuto, ma che ha dato molto alla vita musicale europea. C'è molta attenzione anche per la musica contemporanea, ci sono ottimi interpreti, come negli ensemble Avanti! e Zagros; inoltre, rispetto alla bassa densità abitativa (solo cinque milioni di abitanti su un territorio più grande dell'Italia) ci sono molte orchestre, praticamente ogni città ha la propria, e di buon livello. Niente nasce dal nulla: la Finlandia ha una tradizione culturale, specialmente in campo musicale, di ascendenza tedesca: quindi la cultura musicale è apprezzata e valorizzata, ci sono scuole di ogni ordine e grado che danno una formazione musicale di alto livello. Questo si somma poi al modello scandinavo, che, sebbene oggi cominci a entrare in crisi sotto la spinta della mondializzazione, rimane comunque qualcosa di molto solido: nel campo artistico tutto ciò si traduce in un sistema di borse di studio che permette ai giovani di studiare all'estero e di inserirsi nella vita professionale.

Qualcosa del genere esiste anche in Francia, dove gli artisti che abbiano un'attività costante possono ricevere un sostegno adeguato dal Ministero della Cultura; in entrambi i casi oggi si aggiunge naturalmente l'impegno dei privati, che però da solo non basta».

Voglia di tornare? Nostalgie torinesi?

«Questa è la domanda più difficile! No, direi che non soffro di troppe nostalgie: oggi mi sembra più interessante muoversi in Europa, incontrare altri artisti, scambiarsi idee e informazioni. Secondo me sarebbe un grosso arricchimento per i giovani dei Conservatori poter usufruire del programma europeo Erasmus, come già fanno i loro colleghi delle Università: è qualcosa che esiste già nelle istituzioni musicali di altri paesi (tra cui la Finlandia) e che dà i suoi frutti. In fondo non è niente di nuovo: fin dal Medioevo i musicisti viaggiavano per tutta l'Europa!».

Conservatorio G. Verdi

I concerti in programma possono subire variazioni.
Si invita pertanto a prendere contatto con gli organizzatori per le opportune verifiche.

martedì 15 ore 21

Accademia Corale Stefano Tempia

Alti & Bassi, gruppo vocale a cappella
A CAPPELLA '900
Jazz, swing, cinema, rock

Informazioni: tel. 011 521 42 66

venerdì 18 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Scuola di clarinetto di Vittorio Muò in collaborazione con gli allievi della Scuola di percussioni di Matteo Moretti

'AM HA' 'ARETS (Popolo del paese)
Viaggio del clarinetto dalla musica klezmer fino al pop

Musiche di Rubin, Gershwin, Both, Ebony Team
Testi di Kayan, Fitzgerald, La Bibbia

Informazioni: tel. 011 88 84 70

lunedì 21 ore 21
martedì 22 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Alfonso Saura *direttore*
Maurizio Moretti *pianoforte*

Musiche di Brahms, Mendelssohn, Schubert

Informazioni: 011 43 60 691 – 43 61 340

giovedì 24 ore 21

Cedas
Centri di Attività Sociali Fiat

Vincenzo Zitello Trio
Vincenzo Zitello *arpa celtica*
Franco Parravicini *chitarre*
Federico Sanesi *tabla e percussioni*

AFORISMI D'ARPA

Informazioni: tel. 011 68 66 326/376

venerdì 25 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Scuole di composizione di Gilberto Bosco, Alessandro Ruo Rui, Bruno Cerchio, Giuseppe Elos

GIOVANI COMPOSITORI

Musiche di Cilluffo, Olmo, Rat Ferrero, Condina, Lattes, Gallotto, Campagnoli, Barbieri, Margutti

Informazioni: tel. 011 88 84 70

martedì 29 ore 21

Accademia Corale Stefano Tempia

Coro e Orchestra dell'Accademia Corale Stefano Tempia
Guido Maria Guida *direttore*

Musiche di Mozart

Informazioni: tel. 011 521 42 66

giovedì 31 ore 21

Coro Sa.Fa.
Collegio Sacra Famiglia

Coro Sa.Fa.
Michele Frezza *direttore*

Canti popolari e di tradizione alpina

Informazioni: tel. 011 65 23 000

UN SALTO IN BIBLIOTECA

Cd in prestito per tutti

Presso la Biblioteca «Andrea Della Corte» è in corso di sperimentazione un nuovo servizio per gli utenti: la possibilità di prendere a prestito non più solo volumi e partiture ma anche *compact disc*. È una grossa opportunità, in risposta alle esigenze di un pubblico che da tempo ne richiedeva l'attuazione. In questa prima fase di sperimentazione del servizio sono disponibili circa 250 titoli, ben rappresentativi dell'intero panorama musicale e degli interessi di un'utenza eterogenea: canto gregoriano, musica sacra, barocca, sinfonica, cameristica, lirica e jazz. Anche la musica colta contemporanea è ben rappresentata con autori come Berio, Cage, Gubajdulina, Nono e Ligeti. Un occhio di riguardo al repertorio etnico: *The Best of Irish Folk*, brani per flauto giapponese, *Musica of the pipa* (liuto cinese) e *recital* di chitarra brasiliana. Nell'elenco dei *compact* a prestito (disponibile per la consultazione nella fonoteca, al primo piano della «Della Corte») troviamo inoltre musiche da film con brani di Rota e Morricone, cd di interesse didattico come le *Fiabe musicali* narrate da Paolo Poli e i *recital* operistici più famosi tra i quali non possono mancare il celebre trio Carreras-Domingo-Pavarotti e l'indimenticabile voce di Maria Callas. Insomma, ce n'è per tutti i gusti, anche considerando che questo elenco di titoli verrà continuamente incrementato. Le modalità di iscrizione al prestito sono le stesse che regolano l'iscrizione al prestito dei volumi e, per chi già fruisce di questo servizio, si può procedere direttamente al rilascio della tessera relativa al prestito dei *compact disc*. Si possono richiedere non più di 2 pubblicazioni per volta, per un massimo di 4 documenti, anche nel caso siano raccolti in astucci o cofanetti, e il prestito ha durata minima di 1 giorno, massima di 7 e non è rinnovabile. Dunque, buon ascolto a tutti, nella speranza che in futuro il servizio possa essere esteso anche alle videocassette, documenti eccezionali per chi non ha la possibilità di assistere a un concerto o a uno spettacolo teatrale dal vivo. Per informazioni: tel. 011 74 60 72. *(gabriella gallafrio)*

appuntamenti

Teatro Alfieri
I concerti del pomeriggio

mercoledì 2

Fabio Torriti *viola*
Bernardo Olivotto *pianoforte*

Musiche di Bach, Schumann, Schubert

mercoledì 9

Leonhard Westermayr *pianoforte*

Musiche di Beethoven, Albéniz, Liszt

mercoledì 16

Sara Bartolucci *pianoforte*
Rodolfo Alessandrini *pianoforte*

Musiche di Czerny, Borodin, Ochs, Calligaris

mercoledì 23

Susy Picchio *soprano*
Gigi Franchini *fine dicitore*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

ADDIO TABARIN. LE PIÙ BELLE CANZONI DEGLI ANNI VENTI
Musiche di Rulli, Schultze, Gastaldon, Scotto, Di Chiara, Ripp, Bixio, Chatau...

Teatro Alfieri, ore 16
Informazioni: tel. 011 562 38 00

Piccolo Regio Puccini

venerdì 11 ore 21

La Città del Jazz
All That Swing 2002

UNFORGETTABLE ELLA
Ella Fitzgerald, la regina dello Swing

con Liliana Di Marco, Roberto Andriollo, Marco Parodi, Paolo Volante, Francesco Bertone, Luca Rigazio, Renato Liprandi

Informazioni: tel. 011 90 49 676
338 96 57 499

sabato 12 ore 17

Associazione Amici del Teatro Regio
Musica in Concerto

Milena Storti *mezzosoprano*
Giulio Laguzzi *pianoforte*

Musiche di Gluck, Haendel, Haydn, Rossini, Bizet, De Falla

Informazioni: tel. 011 817 81 08

sabato 19 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz

Steve Lacy & Irene Aebi
Steve Lacy *sassofono soprano*
Irene Aebi *voce*

Informazioni: tel. 011 88 44 77

sabato 26 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz

Marc Ribot *guitar solo*

Informazioni: tel. 011 88 44 77

Folk Club

venerdì 11

La Lionetta

sabato 12

Iness Mezel (Algeria)

venerdì 18

Parck Stickney (USA) **& Dino Contenti**

sabato 19

Bert Jansch (Scozia)

giovedì 24

Laura Conti & Ombra Gaia + La Moresca Antica

venerdì 25

Mimmo Locasciulli

sabato 26

Miriam Meghnagi

Folk Club, via Perrone 3 bis, ore 21
Informazioni: tel. 011 53 76 36

Sistema Musica cresce

Da questo mese entrano a far parte dell'Associazione Sistema Musica, come soci sostenitori, l'Accademia Corale «Stefano Tempia», l'Associazione Musicale Antidogma Musica, l'Associazione Orchestra Filarmonica di Torino, la De Sono Associazione per la Musica, la Fondazione Accademia Montis Regalis onlus.

Accademia Corale Stefano Tempia

via del Carmine, 28 – Torino – tel. e fax 011 521 42 66

Fondata a Torino nel 1875 da Stefano Tempia, maestro della Reale Cappella di Torino, è la più antica associazione musicale del Piemonte e, come Accademia Corale, la più antica d'Italia.
Dal 1876 ha iniziato un'intensa attività concertistica che continua, dopo 126 anni, con una stagione al Conservatorio di Torino e con una costante presenza in decentramento e al Festival *Settembre Musica*.
Caratteristica dell'Associazione è la presenza del Coro i cui componenti, fin dall'origine denominati "accademici", prestano la loro attività a titolo amatoriale ma con un impegno costante per 10 mesi all'anno.
Il repertorio, inizialmente solo polifonico, si è successivamente esteso a tutte le grandi composizioni sinfonico-corali, dal Barocco al moderno, anche con esecuzioni in prima assoluta a Torino.
Direttore artistico dell'Accademia dall'anno 2000 è Massimo Peiretti, già direttore del Coro del Teatro Regio, che è succeduto ad Alberto Peyretti.
L'Accademia svolge altresì una intensa attività didattica con la Scuola di Orientamento Musicale di durata triennale i cui corsi gratuiti hanno lo scopo di offrire ai giovani la possibilità di avvicinarsi alla musica con lo studio della teoria, delle tecniche vocali e con la partecipazione alle esecuzioni corali.

Academia Montis Regalis

via San Pio V, 8 – Mondovì – tel. e fax 0174 46 351

Nel mese di gennaio 1994 ebbero inizio a Mondovì i Corsi di Formazione Orchestrale Barocca e Classica, organizzati dall'Istituto di Musica Antica Academia Montis Regalis, finalizzati alla creazione di un'orchestra specializzata nel repertorio Sei-Settecentesco con l'utilizzo di strumenti originali, secondo criteri tecnici e stilistici ispirati allo studio delle fonti musicali.
La formula adottata è quella della borsa di studio attribuita a ogni musicista risultato idoneo in seguito alla selezione che si svolge ogni anno a Mondovì alla presenza di una giuria internazionale.
Vengono così assegnate 23 borse per altrettanti ruoli, che nel loro complesso danno vita a un'orchestra che opera, da gennaio a giugno per un periodo di sei giorni al mese, sotto la guida di alcuni tra i più importanti direttori italiani e stranieri attivi nel campo della musica antica, sia dal punto di vista concertistico sia da quello didattico.
In otto anni di attività l'Istituto di Musica Antica Academia Montis Regalis ha invitato a Mondovì, come docenti, musicisti del calibro di Ton Koopman, Jordi Savall, Enrico Gatti, Barthold Kuijken, Christopher Hogwood, Alessandro De Marchi, Monica Huggett.
Il progetto, unico nel suo genere in Europa, ha subito ottenuto un notevole successo: ogni anno infatti si presentano alla selezione moltissimi partecipanti provenienti da tutta Italia a da vari paesi europei.

Antidogma Musica

via Cernaia, 38 – Torino – tel. e fax 011 54 29 36

Il Festival e l'Ensemble Antidogma nascono nel 1977 a opera di giovani concertisti, compositori e uomini di cultura. L'Ensemble è ormai internazionalmente riconosciuto come uno dei pochi organismi capaci di produrre ed esportare in tutto il mondo programmi estremamente variegati. Da una parte l'esecuzione di brani solistici costituisce il biglietto da visita dei concertisti di Antidogma; dall'altra, brani per ensemble di autori noti e affermati vengono eseguiti per soddisfare sia le richieste del pubblico sia l'esigenza di un continuo confronto con i più prestigiosi gruppi dediti all'esecuzione di musica contemporanea.
L'Associazione organizza annualmente il Festival Internazionale di Musica Antica e Contemporanea (nel 2002 il 25°); l'Ensemble, che ha lavorato con i più grandi compositori contemporanei come Ligeti, Henze, Grisay, Petrassi, con circa 250 tournée in tutto il mondo, ha portato la musica contemporanea nelle sale e nei festival tra i più prestigiosi, con circa 300 prime esecuzioni assolute. Antidogma Musica organizza *performance* multimediali di ampio respiro.

Orchestra Filarmonica di Torino

vicolo San Lorenzo, 1 – Torino
tel. 011 43 60 691- 43 61 340 fax 011 43 19 539

Da dieci anni l'Orchestra Filarmonica di Torino organizza la sua Stagione Sinfonica (costituita da 18 concerti con circa mille abbonati) presso il Conservatorio G. Verdi di Torino. L'attività finora svolta dall'OFT supera i 500 concerti effettuati in Italia, Francia, Svizzera, Spagna, Belgio, Estremo Oriente con direttori di fama mondiale quali Celibidache, Dubrovskij, Giulini, Levine, Sanderling, Viotti, e solisti come Bourgue, Filippini, Lonquich, Mintz, Rampal, Rostropovič, Pavarotti.
L'Orchestra ha inciso per le etichette discografiche Claves, Victor, RS, Stradivarius. Propone inoltre una stagione cameristica, *Lente d'ingrandimento*, che focalizza di volta in volta un compositore e che nel 2002 vuole raggiungere i 70 concerti.
A Roma l'OFT suonerà nella Stagione del Gonfalone; in gennaio partirà per una tournée sinfonica in Spagna e in estate parteciperà al Festival di Avanche in Svizzera con la produzione di *Tosca* e *Guglielmo Tell*.

De Sono Associazione per la Musica

via Nizza 262/43 - Torino
tel. 011 664 56 45 fax 011 664 32 22

La De Sono Associazione per la Musica è stata costituita nel 1988 da un gruppo di privati con il patrocinio di industrie piemontesi per operare in campo musicale in favore dei giovani.
L'Associazione, che non persegue scopi di lucro ed è riconosciuta dalla Regione Piemonte:

- segue e finanzia con borse di studio il perfezionamento di giovani strumentisti e compositori piemontesi di promettente talento che desiderano approfondire le proprie capacità e conoscenze musicali con la partecipazione a *stage* e corsi di specializzazione nazionali e internazionali;
- interviene nel campo dell'editoria musicale con la pubblicazione di tre collane: *Tesi*, raccolta di testi scelti tra le migliori tesi di laurea e di dottorato discusse negli atenei italiani ed esteri; *Saggi*, collana di ricerche monografiche; *Repertori iconografici*, biografie illustrate di grandi musicisti europei vissuti tra Otto e Novecento;
- organizza concerti e incontri gratuiti per l'ascolto e la conoscenza di tutta la musica, dall'antica alla contemporanea, e per presentare al pubblico i giovani cui ha conferito borse di studio.

sistemamusica